MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

octombrie 1974 10

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 10 (264) octombrie 1974

Adeziune integrală la Programul Partidului

Elaborat pe baza bogatei experiențe dobîndită de partidul nostru în cei 30 de ani care au trecut de la Eliberare, și pe baza aplicării creatoare a învățăturii marxist-leniniste în toate domeniile activității materiale și spirituale a poporului, programul stabilește cu o cuceritoare forță de convingere liniile directoare ale dezvoltării economice și sociale a României pînă în anul 1990.

Nu există nici o ramură a activității atît de diversificate a vieții contemporane care, în acest program impresionant prin amploarea sa, să nu aibă trasată, în idei clare și precise, calea de urmat în vederea edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, avînd ca țel suprem ridicarea continuă a bunelstări materiale și spirituale a întregului nostru popor, sporirea gradului de civilizație a vieții întregii societăți.

În cei 30 de ani am fost martori ai uriașelor transformări de pe urma cărora, dintr-o țară agricolă înapoiată, am devenit o țară cu un impresionant potențial industrial. Avem dovezi convingătoare că prin socializarea agriculturii producția agricolă se află în permanentă creștere. În timpul acestor trei decenii, peisajul urban al țării s-a schimbat profund. Construirea a sute de școli și case de cultură, a unui număr mare de spitale și mii de apartamente, atestă eforturile depuse pentru o viață tot mai bună a poporului nostru muncitor.

Grație sprijinului moral și material al partidului și guvernului, știința, cultura și arta au cunoscut o extraordinară înflorire, și sîntem fericiți să constatăm că creația noastră muzicală care a rămas fidelă celor mai nobile tradiții ale artei umaniste, pătrunde tot mai mult în rîndul maselor. Datorită înțelepciunii partidului în domeniul politicii externe, clarviziunii tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului și președintele statului nostru, bărbat de stat cu excepționale calități de conducător și îndrumător în toate domeniile de activitate, România a dobîndit un prestigiu deosebit în viața politică internațională.

Așa după cum, cu treizeci de ani în urmă, cucerirea de către clasa muncitoare a puterii politice și economice a constituit premisa pentru înfăptuirea măreților realizări de pînă acum, tot așa acestea constituie garanția strălucită că planul elaborat pe temeiul științei marxist-leniniste va fi încununat cu succes deplin.

În decursul celor trei decenii care au trecut de la eliberare, compozitorii și muzicologii, strîns uniți în jurul partidului, ne-am străduit să contribuim prin munca noastră la mersul înainte al societății românești.

Acum, cînd Proiectul de Program de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism se pune în discuție publică, sîntem fericiți că putem asigura partidul și pe luminatul său secretar general, tovarășul Nicolae Ceaușescu că, însuflețiți de cele cuprinse în acest program, ca artiști-cetățeni conștienți de menirea lor în societatea constructoare a socialismului, nu vom precupeți nici un efort pentru a contribui cu talentul și munca noastră la zidirea viitorului luminos, la acoperirea, după cum se arată în program, a cerințelor fiecărui individ, la dezvoltarea multilaterală a omului, la înflorirea personalității umane.

Propun ca în atenția noastră să se afle inițierea unei acțiuni deosebite, urmărind îmbogățirea creației de toate genurile, cu teme specifice diferitelor ramuri de activitate ale oamenilor muncii, cu scopul de a diversifica pe de o parte sfera tematică a creației noastre, iar pe de altă parte, de a apropia interesul unui cerc tot mai larg de auditori de muzica noastră, caracterizată prin îmbinarea unei înalte forme artistice cu o mare accesibilitate.

ZENO VANCEA

https://biblioteca-digitala.ro

Chezăşia viitorului de aur al patriei

Trăim o epocă de impetuos progres, de continuă şi rapidă dezvoltare a mijloacelor de expresie în artă, fenomen ce corespunde întru totul aceleiaşi dezvoltări din toate domeniile de activitate omenească. Arta muzicală, atît cea interpretativă, cît şi cea de creaţie, a cunoscut în ultimele decenii o adevărată „explozie", ca instrument de comunicare, ca mijloc eficient de educaţie, ca un bun adresat celor mai largi mase de oameni ai muncii. Contactul direct pe care l-am avut cu diferite straturi ale iubitorilor artei sunetelor, mă face să afirm acest lucru, dovedit prin experienţa celor patru decenii de slujire cu credinţă a artei interpretative româneşti.

Muzicianul de astăzi, interpret virtuoz sau creator, este chemat să fie în acelaşi timp un cercetător neobosit, încadrat organic într-un proces de autoperfecţionare, un spirit larg, sensibil şi receptiv la toate înnoirile artei muzicale, la toate preocupările vremurilor pe care le trăim.

În această privinţă, documentele celui de al XI-lea Congres al P.C.R. este pentru noi toţi chezăşia viitorului de aur al patriei, crezul înalt în forţa creatoare a naţiunii române, programul înfloririi sale neîncetate.

Ion VOICU

Indemn la curaj şi iniţiativă

Importantele documente aflate în dezbatere astăzi — şi nu trebuie să uităm că este vorba de o dezbatere la care este invitat să ia parte, practic vorbind, întregul popor — înfăţişează liniile dezvoltătoare potrivit cărora va trebui să se producă în viitor evoluţia societăţii româneşti, privită în toată complexitatea ei aproape inimaginabilă pentru mintea omului obişnuit. Sînt liniile de forţă pe care se vor concentra energiile unei întregi naţiuni ce numără în prezent peste 20 de milioane de destine individuale.

În mod necesar, paragrafele închinate în aceste documente fiecărei mari sfere de activitate în parte vor fi succinte, concentrate, esenţiale, îndeplinind — aş spune — rolul unor indicatoare de drum menite să acordeze între ele dorinţa oamenilor de a merge înainte şi logica ineluctabilă a punctelor cardinale. Dar din lectura generală a acestor importante texte se desprinde — cred — o concluzie valoroasă pentru toţi, mai cu osebire însă pentru oamenii de artă, adică pentru acei membri ai societăţii care desfăşoară poate cea mai imprevizibilă dintre activităţi. Mi-aş permite să numesc învăţătura generală ce reiese din documente : **îndemnul la curaj şi iniţiativă.**

Curaj de două feluri : curaj creator şi curaj critic.

Evident, aceste calităţi nu au lipsit nici pînă acum, şi datorită lor putem să ne mîndrim în prezent cu succesele reale ale muzicii româneşti, care nu sînt puţine. Dar a venit poate vremea ca fiecare dintre noi să reflecteze mai profund şi mai susţinut la întrebarea dacă el însuşi îşi pune într-adevăr talentul în cele mai prielnice condiţii de manifestare. Vechiul îndemn delfic : „Cunoaşte-te pe tine însuţi" implică în primul rînd o nebănuită doză de curaj şi iniţiativă.

Din păcate talentul nu poate fi sporit ; în schimb el poate fi contracarat şi neutralizat de o sumă de factori. Este deci tot timpul nevoie de eforturi însemnate şi de adevărat curaj creator, pentru a realiza valoarea artistică, pentru a cuceri originalitatea reală a gîndirii muzicale, profunzimea şi autenticitatea ei. Nu cred că societatea ale cărei trăsături se profilează la lectura documentelor aflate în discuţie va avea nevoie de lucrări convenţionale, timide, călduţe, onorabile şi inofensive sau dimpotrivă găunos-grandilocvente, de lucrări — cu alte cuvinte — lipsite de curaj creator. Socot că nu va avea nevoie nici de piese în care singurul curaj manifestat ar apărea sub forma preluării grăbite şi necontrolate a tot felul de iniţiative mai mult sau mai puţin artistice iscate prin diverse locuri. Dar va avea — fără îndoială — nevoie de o gîndire critică în stare să numească, curajos şi consecvent, reuşita — reuşită şi rebutul — rebut. Şi, în acelaşi timp, de o gîndire muzicologică aptă să intre tot mai adînc în tainele fenomenului muzical, aptă să aprofundeze incontinuu explicarea căilor încă insuficient cunoscute prin care combinaţiile de sunete pot purta şi efectiv poartă între oameni mesaje de adevăr şi frumuseţe spirituală.

Pascal BENTOIU

Sub semnul luminos al erei socialismului şi comunismului

Referindu-mă la viaţa mea, la ceea ce am reuşit să realizez pe tărîmul artei interpretative româneşti, am convingerea sinceră că oglindesc destinul comun al întregii generaţii care s-a format sub semnul luminos al socialismului şi comunismului. Am simţit din plin, alături de toţi colegii mei „madrigalişti", pe drumul afirmării noastre artistice, excepţionalele condiţii de pregătire profesională, condiţii prin care am căutat să facem cunoscute valorile artei noastre interpretative, muzica românească pe meridianele lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

De la bun început ne-am propus să ne asumăm rolul de propagatori ai culturii muzicale românești peste hotare. Dacă am reușit să realizăm ceva, dacă am îndrăznit să ne cristalizăm visurile, aceasta reprezintă doar o mică parte dintr-un imens salt spre progres, spre viitorul de aur al culturii noastre, așa cum este acesta prezumat în vibrantele documente ale celui de al XI-lea Congres al P.C.R.

Uniți prin aceeași datorie nobilă, pentru care eforturile nu se cuvin precupețite, ne propunem și pe mai departe, să contribuim la edificarea acestui măreț viitor.

Marin CONSTANTIN

În clocotul marilor evenimente ale istoriei

Născute în chiar clocotul marilor evenimente ale istoriei, cîntecele patriotice și ostășești au fost și rămîn expresia fidelă a sentimentelor înălțătoare. Cronică vie de-a lungul timpurilor, genul cîntecului patriotic și ostășesc a cunoscut un continuu și sensibil proces de devenire și racordare la realitățile social-istorice ale epocii pe care o animă. Tradiția este bogată, pilduitoare, ridicată pe noi trepte în anii construcției socialiste.

În lumina documentelor de o puternică și vibrantă semnificație ale Congresului al XI-lea al P.C.R., prin cuvintele de îndemn, adresate în nenumărate împrejurări de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, noi, creatorii de cîntece patriotice și ostășești — și nu numai noi —, avem cinstea și datoria de a realiza și de aci înainte lucrări care să degaje forță și robustețe, spirit eroic, lucrări care să insufle dragostea și sentimentul de mîndrie față de tradiție, de prezent și de viitorul luminos.

Dumitru EREMIA

Participăm cu toată dăruirea

Afirm cu toată convingerea că arta muzicală românească se află într-un moment de înflorire fără precedent. Succesele muzicii românești pe orbita artei universale constituie o realitate probată de nenumărate ori.

Poate că va fi binevenită de acum înainte o mai riguroasă selecție a valorilor, în raport direct cu interesul crescînd manifestat peste hotare pentru muzica românească. Este poate nevoie mai mult ca oricînd de conjugarea eforturilor pentru a putea dărui muzicii românești un „secol de aur".

În elanul marelui avînt al condiției materiale și spirituale din patria noastră, așa cum este acesta stabilit în documentele Congresului al XI-lea P.C.R., artistul interpret este chemat să contribuie la îmbogățirea vieții contemporanilor, prin promovarea celor mai de seamă valori ale culturii muzicale românești și universale. Sîntem gata să participăm cu toată dăruirea la această nobilă acțiune.

Dan IORDĂCHESCU

Din patosul fierbinte

Din patosul fierbinte al luptei noastre pentru socialism, din vigoarea spirituală racordată la imperativele vremurilor noastre, creația muzicală inspirată de tematica ostășească are menirea de a deveni cînt politic, obiectiv de majoră însemnătate, cu implicații nemijlocite în opera de educație a tineretului aflat sub arme.

În condițiile societății socialiste multilateral dezvoltate, ale fundamentării viitorului comunist al patriei noastre, creația muzicală inspirată din tematica ostășească trebuie să constituie o vie și rezonantă prezență în contemporaneitate.

Sîntem hotărîți să surprindem în creația noastră acest concret social în maxima sa complexitate, să dăm ceasului de față și posterității opere muzicale care să reprezinte epoca noastră socialistă eroică.

Dinu STELIAN

Izvor de frumusețe

Este de-a dreptul impresionantă amploarea celor două documente, ambele de importanță covîrșitoare din punct de vedere al perspectivei istorice, care sînt supuse dezbaterii publice pentru ca astfel, întregul popor, într-un mod cu desăvîrșire democratic, să-și spună punctul de vedere și să contribuie creator la îmbunătățirea lor.

Proiectul de program al partidului, frescă amplă a trecutului glorios de luptă al poporului și partidului pentru realizarea acelor deziderate sfinte ale oricărei națiuni libere, ne prezintă în culori strălucitoare un viitor pe care ni-l dorim cu toții nouă și urmașilor noștri. Partidul nostru își propune cu grijă și competență realizarea acelor obiective vitale societății socialiste multilateral dezvoltate spre care ne îndreptăm într-un ritm viu și pe o linie neabătută.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest context este firească amploarea proiectului de directive al celui de al XI-lea Congres al partidului. Preocupîndu-se în amănunt de consolidarea bazei economice și de dezvoltarea ei în toate sectoarele, punîndu-se accentul pe dezvoltarea industriei și agriculturii, directivele jalonează cu precizie de amănunt, rezultat al unei vaste documentări bazată pe realități, drumul cincinalului 1976—1980 și întreaga perioadă 1981—1990.

Fiind martorii acestor măreţe proiecte, constituind parte integrantă a acestui popor care și-a propus și căruia-i revine sarcina îndeplinirii lor, creatorilor le revin sarcini de deosebită importanță. Ei trebuie, prin creații de largă accesibilitate, să cuprindă toate aspectele acestui uriaș efort constructiv, să-i surprindă cele mai semnificative detalii. Cîntecele noastre de toate genurile trebuie să devină un bun real al poporului, folosit de el, care să-l sprijine, să-l îndemne și să-l bucure cu adevărat în tot timpul de muncă și de odihnă. Compozitorii noștri trebuie să dea cîntece inspirate. Este o datorie, este o sarcină. Nu mai trebuie tolerate sub nici-un motiv cîntecele anoste, searbede, care obosesc și indispun, ne trebuie cînteoe frumoase, numai frumoase și foarte frumoase. În ultimii ani s-au depus eforturi în acest sens. Lucrul este evident, s-a făcut simțit, dar nu este încă suficient. Avem exemple de muzică de mase superioară în vechile cîntece ale compozitorilor înaintași. Datoria noastră este să le depășim. Apelez la compozitorii de muzică ușoară, în special la cei tineri, să abordeze cu curaj genul cîntecului de mase. Personal, de mai mulți ani scriu intens în acest gen și consider că este de datoria tuturor compozitorilor dotați, care dispun de un bogat bagaj de cunoștințe tehnice și cărora melodia accesibilă le este la îndemînă în mod firesc, să se aplece cu seriozitate asupra cîntecului de mase. De asemenea, trebuie continuat începutul bun realizat cu doi ani în urmă la festivalul de la Mamaia în ce privește cîntecul de muzică ușoară cu tematică. Mă mîndresc cu **Izvor de frumusețe** și **O ramură spre cer** și premiile pe care le-am obținut mi-au dat o satisfacție cu adevărat deplină, ele constituind confirmarea creditului care mi s-a acordat pentru calitatea muzicii dar și pentru sensurile mesajului pe care îl conțin, credit care, spre marea mea bucurie a fost confirmat din plin de poporul căruia ele i-au fost dedicate.

Îmi închei scurtele însemnări cu convingerea nestrămutată că impresionantul tablou pe care ni-l oferă cele două documente va avea un ecou larg în inimile și în sufletele creatorilor de toate genurile, care se vor achita cu cinste de nobila sarcină care le revine : realizarea lucrărilor lor la cel mai înalt grad de măiestrie profesională, pusă în slujba poporului căruia îi sînt destinate.

Radu ȘERBAN

Luna culturii muzicale românești

Între 23 iulie și 23 August, Redacția Emisiunilor Muzicale a Radioteleviziunii a inițiat unul din cele mai remarcabile evenimente artistice ale anului jubiliar : *Luna culturii muzicale românești la posturile de radio și televiziune*, remarcabil serial de manifestări, menit să ofere iubitorilor de muzică un tur de orizont asupra trăsăturilor fundamentale ale evoluției artei contemporane românești în cei 30 de ani de la Eliberare.

Difuzate sub genericul *Luna culturii muzicale românești*, sute de programe speciale, montaje, reportaje, grupaje pe teme muzicale, anchete — au oferit zi de zi, milioanelor de auditori, posibilitatea să înțeleagă aportul muzicienilor și organizatorilor vieții artistice românești la înflorirea artei naționale, la continuarea tradițiilor muzicii românești, la valorificarea potențialului artistic național. Se impun cîteva date în legătură cu desfășurarea acestui ciclu de manifestări, informații de altfel definitorii pentru amplitudinea evenimentului.

Remarcabil a fost *în primul rînd* seria concertelor radiotelevizate (inițiate în perioada 8—18 august), concerte în care au putut fi audiate, sub bagheta unor șefi de orchestră cunoscuți pentru ardoarea cu care au cultivat în ultimii ani muzica românească — Iosif Conta, Emanuel Elenescu, Ludovic Baci, Carol Litvin, Petre Bocotan, Aurel Grigoraș — o serie de lucrări simfonice și vocal-simfonice, ce demonstrează din plin cîtă artă și meșteșug investesc compozitorii noștri în omagiul pe care-l aduc țării și istoriei sale.

Au fost astfel ascultate în această suită de manifestări, în condiții de înaltă calitate artistică — rezultat al unor îndelungi eforturi ale colectivelor muzicale, rezultat al dorinței instrumentiștilor și dirijorilor de a oferi publicului în această microstagiune festivă momente artistice de înaltă vibrație : *Uvertura festivă* de Sigismund Toduța, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, poemul *„Luceafărul"* de Pascal Bentoiu, și *Jocurile festive* de C. D. Georgescu (în concertul din 8 august, intitulat „Imnuri pentru timpul prezent") — momente din operele *Stejarul din Borzești* de T. Bratu, *Pădurea vul-*

https://biblioteca-digitala.ro

turilor de T. Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, preludiul la opera *Interogatoriul din zori* de D. Popovici, Cantata *„România — țară de vis"* de Vasile Spătărelu și fragmente din oratoriul *„Scînteia Eliberării"* de O. Varga (în concertul intitulat „România — țară de vis" susținut de corul și orchestra de studio a Radioteleviziunii și dirijat de Carol Litvin), *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu și cvartete de D. Bughici și M. Chiriac în concertul Orchestrei de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii și al cvartetului *Muzica*, și *Simfonia I-a* de George Enescu, *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu — fragmente din oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu în concertul final al Decadei, intitulat „Chemarea lui August".

Soliști ai acestui prestigios serial concertistic au fost Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, C. Fînățeanu, Ed. Tumageanian, M. Bezetti.

Evidențiind elementele caracteristice, definitorii ale *Lunii culturii muzicale românești,* trebuie să subliniem *în al doilea rînd* suitele de emisiuni, (printre ele cele intitulate „Muzica artă militantă", „Trepte ale istoriei în pagini de operă românească"), care au subliniat locul deosebit pe care-l ocupă, în peisajul componistic național, lucrările ce și-au propus să reflecte în desenul portativelor momente esențiale din istoria patriei.

Luminînd în diverse planuri destinul artei muzicale românești, am subliniat, *în al treilea rînd*, locul deosebit pe care l-au avut în cadrul *Lunii culturii muzicale românești* ciclurile de emisiuni intitulate „Interpreții lumii și muzica românească" — „Lucrări românești distinse cu premii internaționale" — programe radiofonice care au reușit să demonstreze adînca penetrație a creației componistice naționale în viața muzicală internațională.

Au putut fi ascultate în cadrul acestor cicluri atît suita lucrărilor semnate de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Nicolae Beloiu, Miriam Marbe — care au obținut în acești ani distincții în mari competiții internaționale — cît și acele lucrări românești de la *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu și *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu la *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru și *Muzica pentru pian, alămuri și percuție* de Aurel Stroe, intrate în repertoriul permanent al unor mari ansambluri ale lumii, în repertoriul curent al unor dirijori și soliști de prestigiu ca Jean Marie Auberson, Jean Paul Kreder, André Girard, Mac Mc Kray, Martine Géliot, Andreas Paridis etc.

În al patrulea rînd, evidențiind cîteva din programele muzicale difuzate în cadrul acestei perioade festive — reală sărbătoare a culturii muzicale naționale — trebuie să amintim locul deosebit pe care l-au ocupat ciclurile speciale, dedicate interpreților români care au rostit și rostesc un cuvînt original în tălmăcirea operelor artistice ale țării noastre, ale întregii umanități.

„Discul — document al artei românești", „Mari interpreți români și literatura muzicală internațională", „Talentul românesc pe arena concursurilor internaționale", „Șlagărul românesc în confruntări internaționale" — iată cîteva din programele în care au putut fi ascultați, de-a lungul a zeci de concerte, toți marii reprezentanți ai artei interpretative românești care s-au manifestat în ultimele decenii pe scenele de concert, în teatrele muzicale ale lumii.

În sfîrșit, din multitudinea manifestărilor *Lunii culturii muzicale românești,* mai amintim suitele de programe (printre altele cele intitulate „Oaspeți ai României muzicale", „Festivalul George Enescu, tribună a consacrării internaționale") în care am reascultat pe toți marii interpreți ai lumii, de la Herbert von Karajan, Sviatoslav Richter și Yehudi Menuhin la John Barbirolli, Zubin Mehta, și David Oistrach, care au venit în ultimele trei decenii în Capitala țării noastre, pentru a cinsti arta poporului român.

IOSIF SAVA

https://biblioteca-digitala.ro

Opera "Bălcescu" de Cornel Trăilescu

de **Gr. CONSTANTINESCU**

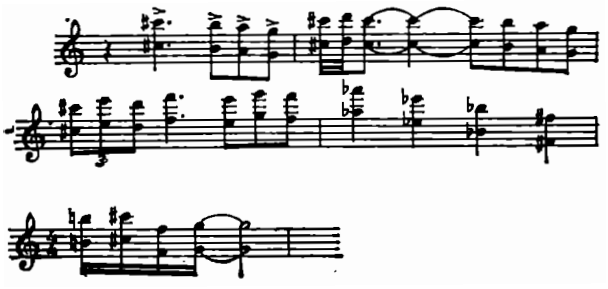
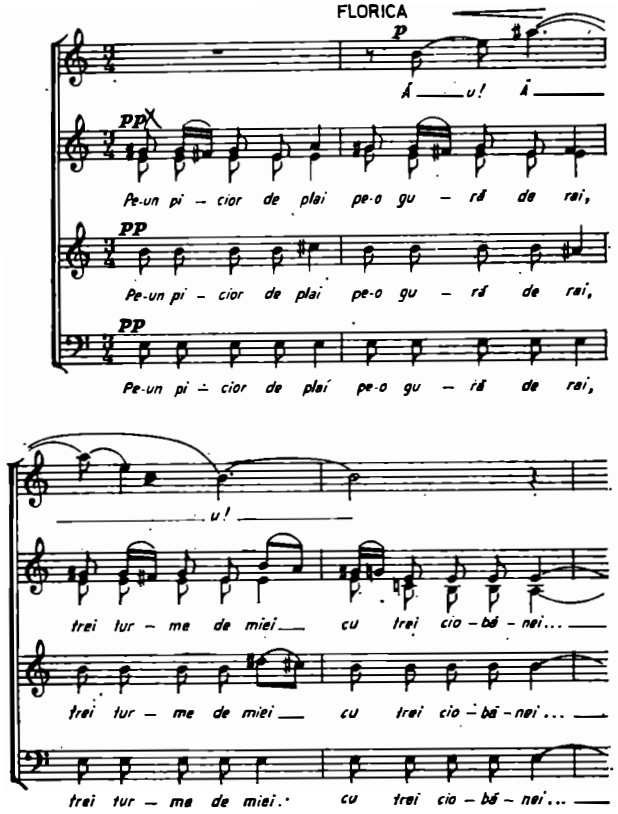
Tezaur nesecat de învățăminte și pilde ale eroismului poporului nostru, istoria patriei constituie una dintre cele mai viguroase surse de inspirație pentru creatori, de o diversitate inegalabilă prin trăinicia și forța simbolurilor. În special teatrul muzical și-a aflat, de-a lungul a decenii de evoluție, sprijinul în realizarea unei opere naționale prin permanenta inspirare din cartea de aur a timpului românesc. Ultimele trei decenii sînt marcate în acest sens de o accentuare a valorificării generoaselor idei ale dragostei pentru patrie, ale luptei de veacuri pentru independență și egalitate socială. Din trecutul îndepărtat și pînă în vîltoarea evenimentelor contemporaneității, astfel de subiecte și-au găsit o nouă viață — în dimensiunile teatrului muzical — sub condeiul a numeroși compozitori ca Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Teodor Bratu, Tudor Jarda, Norbert Petri și alții. La șirul de realizări în domeniul operei istorice se adaugă acum noua creație a compozitorului Cornel Trăilescu, dedicată celei de-a 30-a aniversări a eliberării României de sub dominația fascistă. Lucrarea aduce în primul plan al luptelor revoluționare de la 1848, personalitatea marcantă a militantului și istoricului Nicolae Bălcescu, proeminentă figură a intelectualității progresiste românești în veacul trecut.

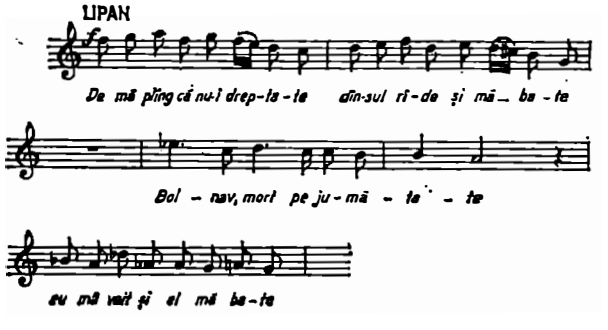
Compusă pe un libret aparținînd lui Val Săndulescu, opera limitează planul acțiunii la o perioadă semnificativă a vieții lui Nicolae Bălcescu — de la anii premergători mișcărilor revoluționare de la 1848 pînă la ultima încercare de a reveni din exil, în 1852. Sînt momentele de maximă afirmare a gîndirii sale politice, și totodată anii de răscruce în lupta pentru crearea unui nou făgaș istoric românesc, luptă dusă împreună cu Bălcescu de majoritatea intelectualilor progresiști ai timpului, printre care se numără Vasile Alecsandri, Eliade Rădulescu, Alecu Russo, Alexandru Magheru, Mihail Kogălniceanu și alții. La problematica înfăptuirii reformelor sociale prin revoluția burghezo-democratică se mai adaugă un puternic filon tematic al istoriei timpului — lupta pentru unirea tuturor românilor. Prin această complexă tematică istorică, autorii operei urmăresc să realizeze nu numai un portret al eroului principal, ci și o firească angrenare a sa în epocă, cauză și efect al faptelor sale. Perspectiva temporală a acestei tratări dramaturgice, argumentată literar și istoric, dă lucrării acea forță patetică caracteristică romantismului și în același timp o autentică actualitate în înțelegerea și comentarea ideilor și evenimentelor.

De-a lungul celor 11 tablouri ale operei (lucrarea este împărțită în două părți doar pentru rigorile de spectacol cu public) compozitorul desfășoară acțiunea „printr-un discurs muzical continuu", după cum consemnează în Programul de sală al premierei, „alternînd recitativul cu aria, cuvîntul vorbit cu ansamblurile corale". *„...Am căutat să comunic — adaugă compozitorul — semnificațiile revoluționare ale acelei epoci, să creez atmosfera specifică și să definesc stările sufletești ale personajelor, de-a lungul întregii desfășurări a conflictului dramatic. O* dată cu acestea, am urmărit ca muzica să impresioneze deopotrivă *inima și gîndirea spectatorilor"*. Ponderea conflictului se vădește a fi modul în care, condiționată de evenimentele istorice, personalitatea lui Bălcescu pășește neabătută pe drumul înfăptuirii idealului. Pe de o parte aspecte ale vieții sentimentale conturează anumite trăsături de caracter, prin fermitatea cu care respinge sfaturile mamei sale Zinca de a cere îndurarea domnitorului (tabl. I și II), prin fervoarea cu care își mărturisește închinarea vieții cauzei poporului, fie evitînd încurajările sentimentale ale Mariei Cantacuzino, fie renunțînd la Luxița, la iubirea celei care avea să-i dăruiască un fiu. La aceste secvențe, înfățișînd omul în relațiile conflictuale intime, se adaugă marele dialog al gîndurilor și faptelor istorice pe care Bălcescu îl poartă cu Alecsandri, Negri, Arăpilă, Russo, Kogălniceanu sau Avram Iancu. Pornind de la aceste două planuri care nu se contrazic, ci dimpotrivă completează imaginea de ansamblu a personalității sale, autorii caută, prin succesiunea continuă de secvențe, să stabilească un flux neîntrerupt al povestirii, într-o reușită gradare dramaturgică. Meritelor incontestabile ale libretului — atît ca sobrietate și economie a textului, specifică necesităților operei, cît și ca nivel al formulărilor poetico literare — li se adaugă forța de comunicare a ideilor lui Bălcescu, prin citarea unora dintre cele mai impresionante cuvinte scrise de el. Fără a repeta elementele literare ce au stat la baza epopeei lui Camil Petrescu, dar și fără a căuta neapărat o îndepărtare de adevărul interpretărilor acestui mare scriitor, Val Săndulescu a conceput un generos poem dramatic, în care spațiul acordat muzicii se dezvăluie firesc, armonios.

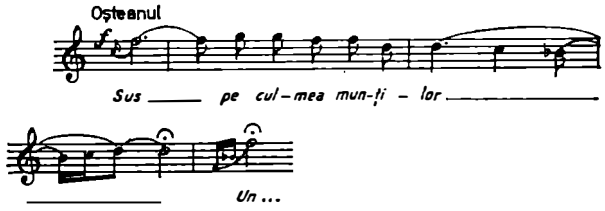
Concepția compozitorului în realizarea muzicală — aceea a unei construcții fără întreru-

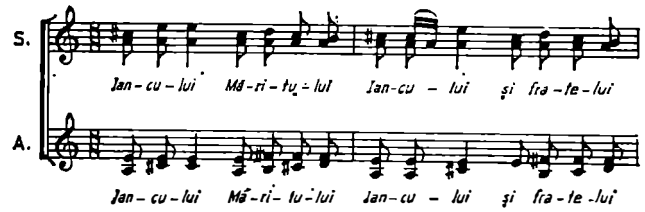
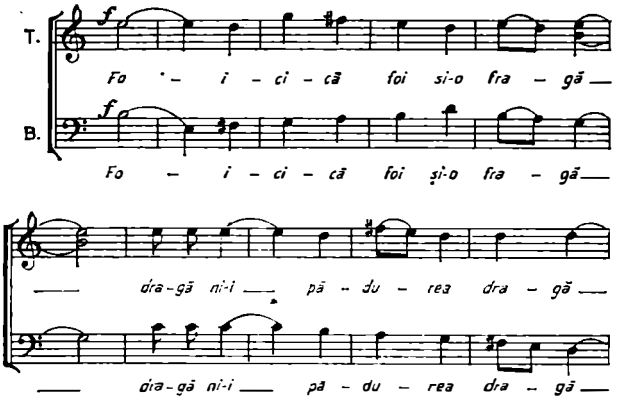
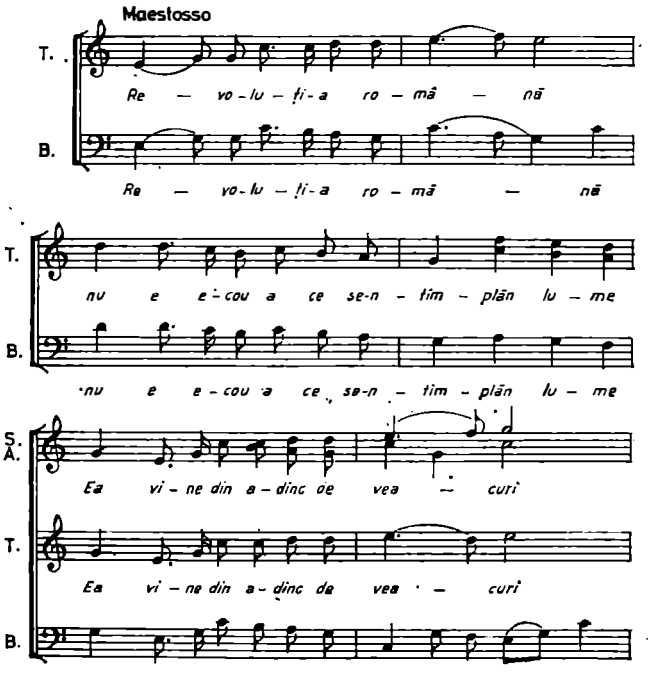
https://biblioteca-digitala.ro

pere, fără evenimente muzicale aparținînd practicilor tradiționale de operă — atrage după sine importante consecințe pe planul fluxurilor tematice. Melodia, cultivată ca element de maximă comunicare expresivă, devine astfel o desfășurare fără marcante reliefări tematice, urmărind cursul sinuos al detaliilor interpretărilor textului și situațiilor dramatice. Compozitorul stabilește — în afara unor momente care cer o anumită soluționare motivică — o sferă expresivă aparte pentru fiecare personaj sau grup de personaje, caracterizările psihologice prin intermediul melodiei devenind astfel mai mult de filiație stilistică unitară decît de înrudire tematică. Dintre leit-temele care străbat acest discurs continuu, cea mai importantă — de aceea desigur și cea care apare cel mai des în înfățișare simfonică detașată de anecdotica povestirii — este generoasa temă ce subliniază patriotismul, „dragostea de țară" a lui Bălcescu. Capul melodic al temei (ex. 1 a) revine cu pregnanță, în diferite variante, punctînd momentele principale. Pe parcursul ei mai observăm un element motivic ce se va datașa de contextul succesiunilor intervalice ale comentariilor necesare fiecărei scene (ex. 1 b), marcînd parcă tresărirea dureroasă a încordării luptei. Însăși ritmica pregnantă, refuzul cantabilității sesizabile la începutul temei, deosebesc acest motiv, reluat de altfel separat, de cîteva ori, pe parcursul operei.

Un puternic filon tematic aparține, în întreaga partitură, alcătuirilor melodice care au ca scop stabilirea unei filiații melodice apropiate de factura cîntecului românesc popular. Deși compozitorul nu intenționează aici să aducă citate folclorice sau prelucrări bazate pe o melodică preluată din fondul muzicii populare, ambianța stilistică este net orientată, în cîteva scene importante, spre crearea unei atmosfere autentice. În Tabloul al IV-lea, la sărbătorirea boierului Negri, după ce se desfășoară o scurtă secvență în care, pe intonații de cîntec și joc, țăranii îi prezintă urările tradiționale, Vasile Alecsandri oferă sărbătoritului și oaspeților, în semn de simbolic omagiu, o versiune a *Mioriței*. Acest bard al poeziei românești care, printre primii, intuise minunata frumusețe a baladei populare, alesese una dintre cele mai cunoscute variante (libretistul prezintă de altfel originalul versurilor publicate de poet) în interpretarea unei tinere păstorițe, Florica. Cîntul ei, îmbogățit de compozitor cu efecte vocale ornamentale, se desfășoară larg arcuit, fiind apoi reluat de cor, în spiritul unui miniatural madrigal. Peste sonoritățile corului, vocea așază lungi chemări asemenea buciumelor, izbutind printr-o poetică transfigurare să împlinească cu discreție imaginea sentimentală a peisajului baladei.

FLORICA
p
Á u! Á
pp
Pe-un pi - cior de plai pe-o gu - ră de rai,
pp
Pe-un pi - cior de plai pe-o gu - ră de rai,
pp
Pe-un pi - cior de plai pe-o gu - ră de rai,
u!
trei tur - me de miei cu trei cio - băi - nei...
trei tur - me de miei cu trei cio - băi - nei...
trei tur - me de miei. cu trei cio - băi - nei...

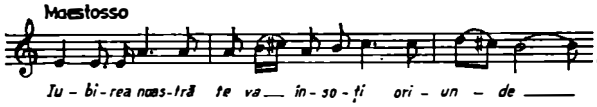
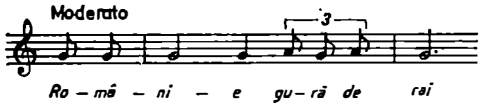
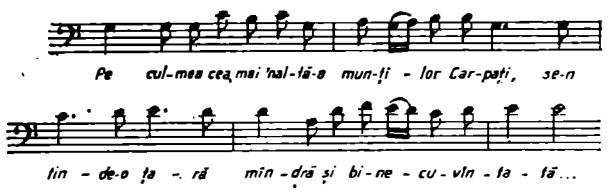
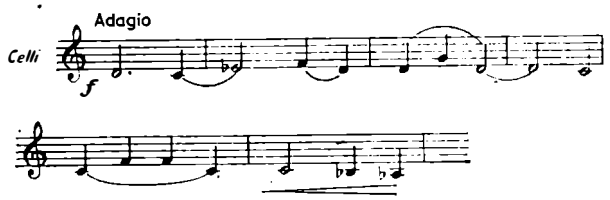
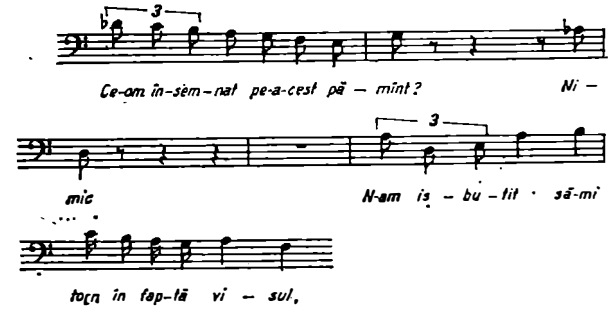
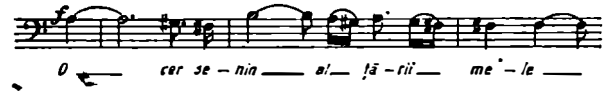
Și chiar în acest tablou, care fusese, pentru cîteva momente luminat de o atmosferă idilică, izbucnește impetuos, parcă pentru a sublinia contrastul între frumusețea simțirii poporului și jalnica stare a țăranilor înrobiți de ciocoi, cîntecul lui Lipan. Țăranul, venit să ceară boierilor luminați de la sărbătoarea lui Negri dreptate, povestește dramatica existență a robilor, strecurînd în nuanțele cuvintelor sale străfulgerările aspre ale cîntecelor și baladelor de haiducie (și aici, după încheierea cîntecului lui Lipan, corul va prelua ideea într-o mică dezvoltare aparținînd aceluiași spirit). De altfel solo-ul lui Lipan merge treptat către această formulare melodică în stil de baladă haiducească, într-o acumulare dramatică de accente declamatorii. Frazele finale reprezintă, în simplitatea lor aparentă — simplitate de cînt vocal foarte apropiată de creații similare populare — sinteza acestei suferințe, devenită melodie de jale.

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea important moment care cumulează trăsături intonaționale și de gen, din sfera stilistică a folclorului, este cuprins în Tabloul VIII. Descriind tabăra lui Avram Iancu, în clipele întîlnirii acestuia cu Bălcescu, compozitorul creează un climat național cu puternice accente expresive, dînd întregului tablou amprenta zonei folclorice din ținutul moților. Dimensiunile muzicale ale acestei atmosfere — căci simțim aici că prezențele melodice depășesc în mod fericit limitele decorativului de circumstanță — străbat prin întregul lanț de motive, a căror filiație emoțională pare să pornească dintr-o sursă comună. Tabloul se deschide cu o panoramizare orchestrală a peisajului, peste care plutește cîntecul Oșteanului de veghe, un solo de tenor fără acompaniament. Aspectul improvizatoric al desfășurării succesiunii intervalice — subliniat de tempoul liber „rubato ad libitum" — apropie acest cîntec de vechile doine haiducești, în care elementele naturii simbolizează nobila înfrățire a omului cu ținuturile pe care le apără împotriva nedreptății.



A doua dimensiune a „triunghiului motivic" al tabloului dezvăluie un vechi cîntec de femei, în maniera colindelor profane, cu un ritm mai variat, alternînd legănarea optimilor și pătrimilor cu metrica măsurilor binare (fiecare măsură de 8/8, cuprinzînd cîte un vers al cîntecului, este alcătuită din 2+3+3 optimi), vocile întrețesîndu-se într-un mers melodic de armonii treptate, fără vreo voită complicare în afara depănării orizontale a sunetelor.

Punctul culminant al întregului tablou — moment în care se exprimă identitatea de idealuri dintre Iancu și Bălcescu — este dinamizat de o a treia idee melodică aparținînd sferei stilistice populare. Este cîntecul oștenilor lui Iancu, amintind de tradiționalele cîntece de luptă ale poporului, din vremuri străvechi. Pulsația ritmică pregnantă, pregătită de ostinatourile din orchestră, continuă fără oprire și în timpul cît se desfășoară cîntecul propriu-zis, care se înalță cu o forță simplă și luminoasă, în sonoritățile viguroase ale vocilor bărbătești. Creînd acest moment în spiritul melodiilor ostășești, Cornel Trăilescu a potențat la maximum elanul patriotic ce stă la baza întregului repertoriu popular de gen, ca o mlădiță puternică a artei străvechi. Prelucrarea stilului — nu preluarea, evitată pe drept de un muzician care a reușit să înțeleagă trăsăturile de alcătuire a melodicii respective — asigură, în totalitatea partiturii, o ambianță solidă a filiației tematice de esență românească.

Pentru cadrul istoric — devenit el în sine subiect de operă — compozitorul avea nevoie, ținînd seama de cerințele libretului, de cîteva mari culminații vocal simfonice în care eroismul generației de la 1848 să strălucească cu autenticitate. Nu lipsesc asemenea momente (unele avînd la bază acea leit-temă arătată mai înainte) de grandoare a sentimentului revoluționar și de plenitudine emoțională. În construcția operei, fără a urmări reveniri ciclice, compozitorul și-a alcătuit o colonadă vocal simfonică de culminații care au o filiație stilistică comună. Recunosc în opțiunea stilistică a soluției adoptate un remarcabil curaj față de eventualele reticențe ce s-ar manifesta pentru cultivarea deliberată a unei maniere specifice melodismului romantic al anilor revoluționari evocați. O subtilă nuanțare a intervalicii și ritmicii, unită cu cadențele textului, amintesc fără epigonism de stilul unor ce-

Maestoso
T.
B.
Re - vo-lu - ți-a ro - mâ - nă
Re - vo-lu - ți-a ro - mâ - nă
T.
B.
nu e e-cou a ce se-n - tim - plăn lu - me
nu e e-cou a ce se-n - tim - plăn lu - me
S.
A.
Ea vi - ne din a - dînc de vea - curi
T.
Ea vi - ne din a - dînc de vea - curi
B.

https://biblioteca-digitala.ro

lebre pagini semnate, de mult, de Flechtenmacher sau mai tîrziu de Porumbescu, Caudella, Mureşianu. Iată tema cu care se încheie tabloul Revoluţiei de la Bucureşti, (pag. 8) şi iată mărturisirea de iubire a contemporanilor pentru minunata jertfă a lui Bălcescu. Aici simţim chiar mai mult cum compozitorul recurge la veritabile arhetipuri melodice, tratîndu-le în maniera post verdiană a culminaţiilor corale.

De altfel, aparenta simplitate a liniei melodice are un mare rol în sublinierea voită a acelui tip de accesibilitate dorit de compozitor, prin care să „impresioneze deopotrivă inima şi gîndirea" în tălmăcirea sentimentelor. Izolat de funcţiile sale dramatice, concluzie a unui şir de deveniri melodice spre esenţa intervalică a unui amplu cor mobilizator, finalul nu poate fi înţeles în întreaga sa măreţie care luminează în primul rînd sinceritatea mesajului, în epoca evocată şi în contemporaneitate.

Pentru realizarea acestei opere portret, specificitatea tratării personajului principal impune de asemenea o altă filieră melodică, care deşi nu se depărtează de aspectele celorlalte două filiere — cea a muzicii inspirate din stilistica folclorică şi cea a muzicii revoluţionare de epocă — are o particularitate romantică definită, prin care este caracterizat Bălcescu. Concepţia construirii rolului solicită o prezenţă aproape continuă a personajului, de-a lungul tablourilor (nouă dintre cele unsprezece tablouri), situîndu-l pe Bălcescu nu numai în centrul acţiunii, ci şi ca un comentator principal al ideilor întregului poem. O parte din replicile sale aparţin stilului declamaţiei muzicale, alternîndu-se cu fraze vorbite (în special reţinerea în libret a anumitor citate al căror sens nu se cere „lărgit" temporal prin fraze muzicale). Dar fondul melodic al personajului, într-o ipostază modernă de tratare componistică, este cel al *arioso-ului,* fie pe fragmente de mai mici dimensiuni, fie cu deschideri de fraze largi, care în succesiune — cum ar fi momentul principal al Tabloului III, „Foişorul de taină" — alcătuiesc dimensiunile unei mari arii cu ansamblu. Structurile intonaţionale ale melodicii ce îl caracterizează pe Bălcescu pot fi situate între doi parametri emoţionali de intensităţi deosebite. Elanul său patriotic, marea iubire pentru ţară, care animă faptele sale, îşi găsesc numeroase prilejuri de exprimare. Iată una dintre frazele caracteristice acestei ipostaze (în Tabloul IV, sub impresia ascultării *Mioriţei),* descriind efervescenţa sa patriotică.

A doua ipostază tălmăceşte suferinţele eroului, chinuit de boală şi de dorul de ţară. Compozitorul transmite frămîntările acestea prin comentariile unor personaje epizodice (în tabloul V, „Terasa de la Neapole", cîntecul Luxiţei ; în tabloul IX, „Cabinetul Cancelarului", prin frazele patetice ale Sevastiţei ; în tabloul X, „Camera de la Paris", în remarcile Mariei) şi prin momente orchestrale care subliniază în cîteva scene atmosfera. Dintre aceste fragmente orchestrale, care par şi ele să aparţină de o unitate expresivă pe întreaga partitură, cel mai edificator (devenind baza unor dezvoltări muzicale mai ample în final) este plasat în Tabloul V, după ce Doctorul pronunţă prima dată „sentinţa" privind starea precară a sănătăţii lui Bălcescu. Coardele grave murmură o melodie tristă, impresionantă prin patetismul ei reţinut.

Sinteza dintre frămîntările lui Bălcescu, învins de boală, de adversităţile condamnării la exil, pe de o parte, şi nestinsa iubire pentru ţară, veşnicul său crez fierbinte în viitor, dezvăluie în tabloul final psihologia romantică a personajului. Un scurt monolog are scopul exprimării depresiunii momentane a lui Bălcescu, cînd se vede din nou alungat, avînd perspectiva vieţii unui pribeag (intonaţia aluzivă a unei romanţe triste apare aici legată de stilul epocii)

după care, o dată cu revelaţia sentimentului solidarităţii întregului popor şi a luptătorilor generaţiei sale, izbucneşte, plin de patos, o pătimaşă mărturisire a patriotismului său, împlinire în apoteoză a gîndurilor de o viaţă. Contrar monologului, această

https://biblioteca-digitala.ro

frază ce precede încheierea operei stabilește melodic acea ascensiune tensionată a sentimentului de încredere în viitorul României.

Dramaturgia muzicală a operei se alcătuiește, ținînd seama de aceste relații tematice, pe cîteva planuri ale acțiunii, de-a lungul primelor zece tablouri. Astfel, prin tabloul III „Foișorul de taină", tabloul IV cu serbarea populară de la casa lui Negri, tablourile VI și VII descriind secvențe din Revoluția de la 1848 la București, Tabloul VIII, „În tabăra lui Avram Iancu", sînt treptat dezvoltate ideile progresiste ale generației timpului, privind libertatea socială, independența și unirea tuturor românilor. Cornel Trăilescu le-a acordat, în desfășurarea operei, spațiul cel mai mare, cu amploare vocală și simfonică, cu culminații apoteotice. Sînt sensibile, în fiecare tablou, diferențierile tipologice (prin tempo, ritm și melodică) necesare replicilor și dialogurilor dintre personaje, mai ales ținînd seama că compozitorul s-a îndepărtat voit de maniera ansamblurilor tradiționale, în favoarea unui discurs teatral continuu. De asemenea, intervențiile corale nu apar drept momente izolate, cu dezvoltări aparte, ci se integrează cu maximum de economie dinamicii acțiunii. Părăsirea sistemului leitmotivici îl îndrumă pe compozitor spre unele „rapeluri" epizodice simbolice (imaginea idilică a Mioriței cîntată de Floarea și cea a deznădejdii robiei lui Lipan) care întrerup acțiunea propriu-zisă prin intervenția unor viziuni ale eroului. Funcționalitatea mai artificială a acestor secvențe își află totuși o justificare în schimbările de registru emoțional înaintea unor culminații finale.

Între aceste tablouri care constituie tematica mare a operei, sînt plasate secvențe mai mici ce conduc o acțiune paralelă, necesară completării portretului personajului principal și ambianței în care el își trăiește destinul. Cu funcție de prolog, primul tablou („Chilia de la Mărgineni"), începutul celui de al IV-lea („Pe bancă"), tablourile V (despărțirea de Luxița), IX (demersurile sorei lui Bălcescu pentru intrarea în Ardeal) și X (dezamăgirea lui Bălcescu aflînd interdicția de a se înapoia) împlinesc aceste completări, fără însă ca, în unele momente, mersul dramaturgiei să susțină suficient interesul spectatorului. Ca spații mai rarefiate tensionat, ele își pot găsi însă locul în arhitectonica de ansamblu, deși unele pagini mai sînt susceptibile, dramaturgic și muzical, de unele limpeziri pentru evitarea ezitărilor sau a unor încărcări inutile a lucrării.

Finalul operei — Tabloul XI, „Portul" — adună toate firele acțiunii personajelor, precum și aspectele izolate ale secvențelor precedente, concluzionînd întreg conflictul, mai întîi pe etape separate (dialogul lui Alecsandri cu Ofițerul de grăniceri ; scena reîntîlnirii lui Bălcescu cu Zinca ; monologul lui Bălcescu), pentru ca apoi să se facă trecerea spre apoteoza oratorială. Soluția nu este lipsită de precedente în istoria genului, dar modul realizării are acel echilibru care era necesar pentru a păstra dimensiunile exacte ale conflictului condus spre simbol. Se poate spune chiar că opera, pe parcursul desfășurării ei, cîștigă în concentrarea expresiei și conflictului, ajungînd fără efort la culminația finală, ceea ce este, neîndoios, una dintre cele mai importante reușite ale dramaturgiei sale muzicale.

Muzician cu o remarcabilă experiență în domeniul interpretării și creației specifice scenei (succesul altor lucrări ale sale, cum ar fi opera *Motanul încălțat* sau baletele *Nastasia* și *Primăvara* o confirmă), Cornel Trăilescu dovedește o deosebită siguranță în „punerea în pagină" a recentei sale lucrări. Fără a fi căutat o forțată originalitate, el însoțește ideile sale melodice de un spațiu sonor care le valorifică echilibrat și expresiv, atît ca ambianță armonică, cît și ca tratare vocală și simfonică. Se poate clar constata cunoașterea subtilă a resurselor registrației glasurilor solicitate (cu o oarecare rezervă în ceea ce privește scriitura vocală a *Mioriței*, unde uneori se simte prezentă și o anumită forțare a efectelor) cît și bogăția sonorităților corale. În ceea ce privește orchestrația, ea se caracterizează prin sobrietate și funcționalitate, prin contribuții coloristice discrete, menite să sublinieze fără ostentație expresia vocală. Aceeași sobrietate este specifică și momentelor simfonice — interludii care separă prin scurte secvențe tablourile, ce trebuie să se succeadă fără oprire în spectacol — în care se păstrează primatul factorului melodic, instrumentația cultivînd latura de cantabilitate a comentariului.

Vorbind despre abordarea acestei teme, pentru o operă, compozitorul mărturisea că se găsește în fața unei probleme deosebit de grele. Adevărat, opera istorică este pentru contemporaneitate un gen dificil, pentru ca să nu devină un montaj literar muzical pe teme cunoscute, pierzînd astfel implicarea directă a spectatorului în dezbaterea unui conflict. Prin impresia de ansamblu ce se degajă din lucrarea sa, Cornel Trăilescu se dovedește conștient de aceste pericole, evitîndu-le cu abilitate. Bălcescu, în viziunea sa muzicală, reprezintă o tălmăcire viabilă scenic, adăugînd istoriei românești a genului încă un personaj remarcabil. Este o reușită care se cuvine consemnată ca atare, reflectînd cu vigoare atitudinea militantă și patriotică a muzicianului, dorința sa sinceră de a contribui la neîncetata evoluție a teatrului muzical românesc ca o frescă a istoriei poporului nostru.

Opera a fost prezentată în premieră la 24 august, în zilele sărbătorești ale aniversării căreia îi fusese dedicată. * Concepția regizorală a lui Hero Lupescu, scenografia și costumele semnate de Ion Clapan, Paula Brîncoveanu și Roland Laub, i-au creat condițiile optime ale tălmăcirii scenice adecvate mesajului ei. Eveniment destul de rar în viața teatrului,

https://biblioteca-digitala.ro

premiera aceasta s-a bucurat de participarea în distribuție a unora dintre cele mai de seamă voci ale Operei Române — Eugenia Moldoveanu, Iulia Buciuceanu, Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Valentin Teodorian, David Ohanesian, Constantin Gabor, Nicolae Florei, Viorel Ban, Victoria Bezetti, Elena Grigorescu și alții. Dar, pentru reușita spectacolului, în afara acestor participări care au asigurat ponderea profesională de deosebit nivel a rolurilor epizodice, reținem două importante valori interpretative. Pe de o parte, memorabila evoluție a corului, condus de Stelian Olariu, cu o vigoare dramatică și muzicală concertistică, și fluiditatea desfășurării de spectacol asigurată de cel mai bun cunoscător al partiturii, dirijorul Cornel Trăilescu. La aceste contribuții — esențiale pentru complexitatea vocal simfonică a operei — se adaugă măiestria interpretului rolului principal. Dan Iordăchescu, întruchipînd personajul lui Nicolae Bălcescu, face una dintre cele mai impresionante demonstrații de conștiință artistică, de solicitare maximă a tuturor însușirilor unui interpret de mare renume, pentru impunerea unei creații originale. O gamă de nuanțe ce parcurge cromatica variată a expresiei muzicale și poetice, de la discreția frazelor abia șoptite la marile elanuri patetice, o formă vocală ce își dezvăluie însușiri unice, un puternic fluid emoțional, patetic și nobil, conferă realizării sale dimensiuni demne de simbolul personajului evocat. Prin Dan Iordăchescu, opera *Bălcescu* a lui Cornel Trăilescu a avut șansa unei premiere antologice, ce-și va grava importanța în istoria Operei Române.

*) Cronica specială privind prezentarea în premieră a operei *Bălcescu* poate fi citită în numărul de față al revistei (n.r.).

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei

— ÎNSEMNĂRI DE CĂLĂTORIE DIN U.R.S.S.

de **Viorel COSMA**

Aniversarea celor trei decenii de la eliberarea României a prilejuit în lumea întreagă o suită de manifestări artistice menite să reliefeze avîntul culturii noastre contemporane.

O scurtă vizită în Uniunea Sovietică — întreprinsă la începutul lunii septembrie 1974 împreună cu compozitorul Nicolae Kirculescu, la invitația Uniunii Compozitorilor Sovietici, organizatoarea *zilelor culturii românești* — ne-a oferit ocazia de a ne reîntîlni cu colegii din Moscova, Lenigrad și Tbilisi, care au ținut să omagieze astfel sărbătoarea națională a României Socialiste.

Prefațată de o suită de turnee artistice ale unor ansambluri românești — Corul de cameră *Madrigal* al Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, Ansamblul folcloric *Rapsodia română* — precum și de numeroase grupuri de soliști de operă (Nicolae Herlea, Zenaida Pally, Iulia Buciuceanu, Elvira Cîrje), instrumentiști (Corneliu Gheorghiu, Cătălin Ilea, C. Iliescu etc.) cîntăreți de muzică ușoară (Dan Spătaru, Gabriela Teodorescu ș.a.), *zilele culturii românești* a culminat cu un concert cameral dedicat creatorilor noștri contemporani.

În sala de audiții a Uniunii Compozitorilor, în prezența unui public avizat, alcătuit din compozitori, muzicologi, interpreți, critici muzicali, ziariști și oameni de artă, muzicologul Rufina Leites a prezentat fiecare lucrare din program, competența acestei pasionate cercetătoare a muzicii noastre, asigurînd „*prefeței*" o superioară ținută științifică. Concertul a debutat cu patru cîntece de George Enescu, Florin Comișel și Anatol Vieru interpretate cu căldură și autentică dăruire de Vladimir Kudriașov, solist al teatrului K.S. Stanislavski — I. Nemirovici-Dancenko. Două părți — *Toccata* și *Bourrée* din *Suita pentru pian*, op. 10 de George Enescu, remarcabil tălmăcite de Irina Smolina, ne-au trezit nostalgia concursurilor internaționale *George Enescu* de la București, cînd ne-am întîlnit pentru prima oară cu tinerii pianiști sovietici. Unul din cele mai elevate și autentice momente ale concertului ni l-a oferit soprana Ludmila Simonova, interpretînd lied-urile *Languir me fais* de George Enescu și *Crizanteme* de Sabin V. Drăgoi. O corectă execuție, a *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc" de George Enescu (partea întîia) ne-a relevat un cuplu de perspectivă: violonistul Albert Markov și pianista Oksana Iablonskaia. Concertul cameral dedicat muzicii românești s-a încheiat cu excelenta evoluție a completului actor — cîntăreț al Teatrului academic muzical *K.S. Stanislavski — I. Nemirovici Dancenko*, Ian Kratov, care a „zis" cîteva cîntece populare românești, precum și trei piese de Gherase Dendrino și Nicolae Kirculescu. Compozitorul nostru — prezent în sală — a fost îndelung aplaudat de auditoriu, manifestarea artistică de la Uniunea Compozitorilor din Moscova încheindu-se cu un scurt cuvînt de mulțumire adresat de subsemnatul atît organizatorilor, cît și interpreților.

A urmat apoi vernisajul expoziției de cărți muzicale, partituri, pliante și discuri românești, dar prietenesc transmis de Uniunea Compozitorilor și muzicologilor din R.S. România colegilor sovietici. Mai ales ultimele publicații ale Editurii muzicale au stîrnit un viu

https://biblioteca-digitala.ro

interes.

În cadrul aceloraşi manifestări artistice dedicate aniversării a 30 de ani de la eliberarea României, au mai avut loc şi alte concerte (Riga, Kiev, Tbilisi, Leningrad etc.), emisiuni radiofonice, întîlniri profesionale între muzicienii noştri şi colegii sovietici. Astfel, la Uniunea Compozitorilor din Moscova s-a desfăşurat o interesantă dezbatere asupra problemelor muzicii contemporane, asupra muzicii *folk* şi *pop*, încheiată cu un „dialog muzical" la pian între compozitorii Nicolae Kirculescu şi Ludmila Liadova care au interpretat cîteva lucrări personale, scrise în ultima vreme. Nu mai puţin fructuoasă s-a dovedit audiţia de muzică georgiană contemporană organizată la Uniunea Compozitorilor din Tbilisi. În prezenţa noului secretar al Uniunii, compozitorul Nodar Kalistratovici Gabunia, şi a compozitoarei Meri Salvovna Davitaşvili, am ascultat *Simfonia I-a* de Georgi Alexandrovici Kanteli (lucrare în stil clasic, inspirată din folclorul georgian), *Simfonia II-a* de Sulihan Ivanovici Nasidze (excelentă piesă de virtuozitate orchestrală, cu un remarcabil *Preludiu la unison), Cvartetul de coarde nr. 6* de Sulhan Fedorovici Tzintzadze (lucrare remarcabilă ca limbaj, scriitură şi formă, modernă în concepţie, puţin tributară ca stil lui Bartok) şi o *Fabulă muzicală* de Nodar K. Gabunia (interesantă în tratarea vocii umane cu acompaniamentul unui septet de coarde, suflători şi pian). Bineînţeles că audiţia a debutat cu acele capodopere de artă polifonică străveche ale muzicii populare şi religioase georgiene care continuă şi astăzi să ne uimească prin inventivitatea şi naturaleţea contrapunctului. Audiţia de la Tbilisi ne-a întărit convingerea că sursa folclorului local continuă să fertilizeze puternic creaţia compozitorilor contemporani georgieni.

Fructuoasă s-a dovedit şi întîlnirea de la Institutul de istoria artei din Moscova, unde prof. Oleg Shvidkovski — directorul adj. al institutului — ne-a dezvăluit atît intensa activitate ştiinţifică a celor peste 300 de cercetători, cît mai ales proiectele de viitor, făcînd un apel de participare a colegilor români la cîteva din simpozioanele ştiinţifice din 1975. Mai ales sectorul de artă (care are în pregătire o *Culegere de studii* asupra muzicii româneşti) solicită concursul muzicologilor români. Dorinţa de colaborare, schimbul mai intens de experienţă între cercetătorii români şi sovietici — rămîn principalele coordonate ale activităţii externe ale Institutului de istoria artei din Moscova.

Vizita colegială la redacţia revistei *Sovetskaia Muzîka* s-a desfăşurat sub semnul bucuriei de a vedea ultimul număr al prestigioasei publicaţii moscovite, consacrat muzicii româneşti. N.S. Korev, redactorul şef al revistei, ne-a declarat că Nr. 8 din *Sovetskaia Muzîka* reprezintă fructul colaborării celor două Uniuni de creaţie. Într-adevăr, după un articol de fond asupra muzicii româneşti, semnat de Aram Haciaturian, urmează o suită de trei materiale redactate de Vasile Tomescu *(Tendinţe şi realizări),* O. L. Cosma *(Creaţia de operă a lui P. Bentoiu)* şi Petre Codreanu *(Noi balete româneşti),* studiul final al Rufinei Leites *(Muzicologia României Socialiste)* încheind această secvenţă muzicologică, bogat ilustrată cu planşe *hors-texte* din viaţa noastră artistică. „Desigur că spaţiul mai amplu acordat muzicii româneşti în nr. 8 din *Sovetskaia Muzîka* l-am dori repetat şi în alte numere" — remarcă şefa secţiei externe, Rimma Kosacheva — făcînd un apel de colaborare la colegii români. De altfel, pînă la sfîrşitul anului, revista va mai publica un studiu despre *George Enescu şi Feodor Şaliapin,* marcînd centenarul marelui cîntăreţ rus, care ne-a vizitat în repetate rînduri ţara şi a intenţionat să joace şi să monteze opera *Oedip.*

Pe urmele aceloraşi relaţii artistice bilaterale din trecut, am întreprins o vizită de documentare la *Muzeul muzical „M.I. Glinka"* din Moscova, institut de cercetare şi arhivă de documentare de ţinută ştiinţifică internaţională. Aici se păstrează — pe lîngă scrisorile autografe ale lui Liszt, Meyerbeer, Rossini, Saint-Saëns, Ravel etc. — şi o epistolă a lui George Enescu către M. Ipolitov-Ivanov.Cei 35 de cercetători ai Muzeului desfăşoară o intensă muncă de valorificare a tezaurului documentar. Ediţiile în facsimil ale *Caietului de schiţe* rămas de la Beethoven, a *Simfoniei a V-a* de P.I. Ceaikovski etc., publicate în ultima vreme, demonstrează seriozitatea cercetării în acest centru de investigare istoriografică muzicală.

Nu putem încheia aceste scurte însemnări, fără a nu aminti de plăcutele întîlniri cu muzicologul Ivan Martînov (care lucrează la cîteva recenzii asupra cărţilor de muzicologie românească) şi mai ales cu compozitorul Tihon Hrenicov, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., sincer admirator al muzicii româneşti, care în actuala stagiune de concerte a Radioteleviziunii Române va fi oaspetele nostru.

Zilele culturii româneşti de la Moscova, precum şi toate celelalte manifestări artistice care s-au desfăşurat în U.R.S.S. în vara acestui an, au contribuit la schimbul de valori între două ţări prietene, la afirmarea şcolii noastre muzicale, la cimentarea unei prietenii sincere între muzicienii români şi sovietici.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezonanţe ale melodiei infinite (II)

„el este unul dintre cei care rămîn, în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor".

George Enescu

de Wilhelm BERGER

Mă simt îndemnat să deschid cea de a doua expunere prin amintirea unor idei ale lui George Enescu, cel care în amurgul vieţii, contemplîndu-şi opera, a spus cu înduioşătoare şi nobilă simplitate : „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă".

Nu învăluie oare fraza aceasta cu atît de bogate vibraţii interioare o măiastră melodie infinită, de pură incandescenţă emoţională ?

Aici se destăinuie un muzician creator care se ştia : „Romantic şi clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele, o formă de echilibru care îşi are linia ei lăuntrică bine definită". Cunoscîndu-şi această „linie lăuntrică bine definită" şi ştiindu-se „un adept al wagnerianismului", Enescu va spune în convorbirile cu Bernard Gavoty despre Wagner : „Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de şaizeci de ani, o dragoste care rămîne, în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor".

Şi tot Enescu formulează în 1945 o definiţie ce degajă o vrajă de care nu se trece uşor : „Wagner a fost matematicianul inconştient prin excelenţă".

Vă rog acum să rememoraţi un fragment din exegeza lui Richard Wagner asupra melodiei care a făcut obiectul expunerii anterioare : „Melodia... este nearbitrarul voit şi arătat, neconştient conştient şi clar vestit, necesitatea justificată a unui conţinut cuprinzător...

Nu este aceasta oare viziunea filozofică a unui „matematician inconştient prin excelenţă ?"

Acest aforism face desigur trimitere la miraculoasa şi greu integral-elucidabila ordine internă, intuitiv-conceptuală şi legic împlinită, ordine complexă cu mulţimi de elemente intercondiţionate care străbate sfera partiturilor succesive, ca şi totodată imensa operă wagneriană în întregul ei. Remarca poate fi extinsă asupra resortului muzical luat ca atare, ca şi asupra resortului poetic, de excepţională importanţă în tot ce determină unicitatea, valoarea, răspîndirea în timp şi spaţiu precum şi perenitatea creaţiei wagneriene.

În felul acesta sesizăm poate unul din motivele principale ale fascinaţiei exercitată de muzicianul Richard Wagner asupra muzicienilor următori, aparţinînd celor mai diferite şcoli de compoziţie ale Europei.

Prin înaltele sale creaţii care au urmat după *Balada dramatică* în miezul căreia se afla Senta, fiica căpitanului de vas Daland — Baladă care avea să reprezinte începutul unei cotituri de importanţă epocală în istoria operei — prin *Tannhäuser, Lohengrin, Inelul Nibelungului, Tetralogia* care cuprinde : *Aurul Rhinului, Walkyria, Siegfried, Amurgul zeilor* — prin *Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* şi *Parsifal*, Richard Wagner a contribuit implicit — ca puţini alţii — la desăvîrşirea capacităţii de exprimare simfonică a unei imense game de stări sufleteşti şi de expresie, a posibilităţii de comunicare prin intermediul aparatului orchestral, amplificat şi diferenţiat în resorturile sale pînă la complexitatea unui mecanism ideal. *Cavalcada Walkyriilor, Vraja focului* (din *Walkyria), Murmurul pădurii* (din *Siegfried)* şi *Călătoria lui Siegfried pe Rhin*, uverturile la *Rienzi, Olandezul zburător*, la *Tannhäuser*, preludiile la *Lohengrin, Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*, preludiul la *Parsifal* precum şi alte creaţii orchestrale decupabile din contextul lor dramatic şi scenic, atestă o perfecţiune simfonică exemplară şi unică în felul ei în analele muzicii simfonice. Wagner contopeşte — într-o deplină libertate şi sub imperativul acţiunii dramatice elaborată de muzicianul poet — elemente care există în muzica romantică, în general în genul fluctuant al baladei şi al fantezîei simfonice, integrînd această sinteză originală de fiecare dată în universul operei scenice, singura entitate artistică şi atotcuprinzătoare care justifică în viziunea autorului existenţa pe mai departe a muzicii, în opera de artă a viitorului.

Dar în afara acestor date obiective şi evidente în bună măsură, mai există aspecte wagneriene, fără îndoială mai încifrate, pline de mister, legate de o viziune filozofică asupra lumii — *Weltanschauung* — cu multe contingenţe faţă de gîndirea lui Arthur Schopenhauer. După propriile sale cuvinte, în *Tristan şi Isolda*, Wagner uitase de sistem, de orice teorie, elaborînd muzica în cea mai deplină libertate, lipsit de consideraţie pentru orice temere de ordin teoretic, într-un mod suveran, astfel încît în timpul realizării el îşi dădea seama cît de mult îşi depăşise propriul său sistem. „Viaţa şi moartea tuturora, întreaga semnificaţie şi existenţă a lumii exterioare depinde aici numai de mişcarea sufletească lăuntrică".

Dar şi în aceste cuvinte se pare să ne întîmpine acel „matematician inconştient prin excelenţă", acel spirit creator cu totul ieşit din comun care posedă — şi — în planul inconştientului întreaga măsură a ordinei imanente unui concept de creaţie statornicit o dată pentru totdeauna în toate componentele sale. „Mişcarea sufletească lăuntrică", „întreaga semnificaţie şi existenţă a lumii exterioare", toate se realizează şi se împlinesc artistic „în cea mai deplină libertate", „într-un mod suveran" pe fundamentele unei gîndiri sistematice mai înainte şi treptat precizate.

https://biblioteca-digitala.ro

Să nu uităm că arta romantică, în întregul ei, a fost însoțită de o crescîndă deschidere asupra epocilor anterioare, pînă la depărtările unui trecut care se mărginește cu un alt mileniu. De aci rezultă o altă înțelegere a trăirii și a pasiunii omenești, o altă intuire a unei lumi ce stăruie în vibrațiile marilor și misterioaselor cînturi ale unor timpuri apuse. Sensibilitatea caută descifrarea unor doruri eterne, caută acel clar-obscur sub care se ascund încă tainicele scrieri de cînd arta gotică se pregătea să înlocuiască arta romanică în planul arhitecturii, scrierii datorate unui Chrétien de Troyes, unui Wolfram von Eschenbach. Richard Wagner a fost unul din cei puțini și aleși care au pătruns adînc și în chip senzațional în miezul acestei lumi fantastice a celei de a doua jumătăți a secolului XII. El a dat glas ca nimeni altul mitului european al iubirii sublime și al pasiunii totale care este povestea copleșitoare a lui Tristan, poveste prinsă în slove măiastre puțin timp după edificarea bisericii abațiale din Saint Denis, martor de început al arhitecturii gotice. Și tot Richard Wagner a vestit lumii într-o formă nepieritoare despre Parsifal, supunînd viziunii sale valorile emoționale proprii unui Ev Mediu de înaltă cultură sufletească și de uimitoare capacitate de a converti în artă trăirea și credința omenească, legate de necesitatea socială a artei, de posibilitatea de a exprima prin intermediul artei marile aspirații de progres ale omenirii, într-o formă universalistă, nuanțabilă și perfectibilă.

Să nu uităm, de asemenea, că poetizarea imaginii sonore și totodată a interpretării muzicale, plasticizarea reliefurilor melodice, transformarea substanței tematice și motivice în conducte melodice de mai amplă și apoi foarte amplă respirație reprezintă trăsături specifice concepției romantice asupra muzicii, ca rezultat al subiectivizării intensive la care este supusă expresia muzicală. Înflăcărarea și visarea romantică depășesc limitele convențiilor clasice. Poeții romantici, muzicalizînd versul, solicită gîndirea muzicală spre un concept sincretic. Wagner atinge în acest sens o culme, tocmai prin drama atotcuprinzătoare, *„das allgemeine Drama"*. În această viziune, muzica și poezia, îngemănate, sînt focare de entuziasm și de noblețe sufletească, mijloace de mare preț pentru descifrarea și potențarea valențelor existente în universul lăuntric al omului, modalități inepuizabile de comunicare și de influențare pe coordonatele eticului. Tocmai accentuarea eticului, accentuarea perseverentă și conștientă a eticului în muzică sub imperativul filozofiei transcende Clasicismul, configurînd ipostaze noi — romantice și culminant romantice, am spune în acest caz : wagneriene — care impun modificări substanțiale în interiorul unora dintre legitățile de organizare a discursului muzical. Cum definea Wagner melodia, elementul suprem al muzicii, înțeleasă ca mijloc de expresie în drama muzicală ? „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului"...

Din toate acestea desprindem ideea că în arta sunetelor, romanticul se face remarcat, înainte de toate, ca o atitudine, ca o modalitate lăuntrică a avîntului trăirii și comunicării poetizate, ca o dimensiune a expresiei descătușate, ca o conștiință artistică. Pe acest temei, muzicianul se simte capabil și dator să însumeze experiența artistică, dobîndită și trăită de artiștii întregului mileniu al doilea. În felul acesta culminează procesul de generalizare prin individualizare a valorilor care prin natura lui este un proces romantic, implicînd subiectivizarea a tot ce se leagă de expresia înțeleasă ca esență întregii arte, în felul acesta culminează acest proces de amploare și profunzime tocmai în opera poetului-muzician Richard Wagner.

Preludiul la *Tristan* precum și *Moartea Isoldei* au marcat muzica din ultimele decenii ale secolului XIX, iar misterul lor a trecut mult pragul secolului nostru, generînd mari probleme.

Uluitorul *Preludiu la Tristan* și *Isolda*, cu muzica lui etern umană și tensionată spre infinitul simțirii, a declanșat pe planul tehnicii de compoziție o „armonie tristanescă", o „polifonie tristaniană" o „incandescență simfonică" precum și o „gradată intensificare și spațializare a mijloacelor orchestrale" în genul lui „Tristan", ivirea unor arhetipuri melodico-cromatice de „penetranță tristaniană", un „psihologism tristanesc", a declanșat în cele din urmă un întreg sistem de relativizare — în contextul unor procese intensive de extensiune a limbajului muzical — a funcționalismului tonal, pregătind astfel terenul marilor prefaceri în marea serie a „muzicii postwagneriene" sau marcată de „wagnerianism", pregătind totodată apariția impresionismului și expresionismului muzical care se modelează, ambele, dar în chip diferit, pe dinamica psihică a compozitorului.

Nu este însă mai puțin adevărat că negarea de către Richard Wagner a genurilor instrumentale, de la sonată pînă la simfonie, a declanșat în dialectica vieții și creației muzicale negarea negației, cu o virulență entuziasmantă. Teoria literară despre primatul dramei asupra muzicii a fost dezisă în fond chiar prin operele tîrzii ale compozitorului. Dizolvarea formelor constitutive ale epocii clasic-romantice, pînă la limitele constitutive ale artei impresioniste, a găsit o contrapondere în renașterea idealului clasic al echilibrului și al simetriei pe planul arhitectonicii simfonice și camerale. „Melodia infinită" s-a încrucișat cu tematismul concret nuanțat în specificitatea școlilor de compoziție care ilustrează romantismul tîrziu.

Marele val al „wagnerismului" s-a ivit în ultimele faze ale epocii clasic-romantice, revărsîndu-se asupra romantismului tîrziu, asupra muzicienilor din vestul și estul, din sudul și nordul european, declanșînd apariția curentului impresionist și expresionist. Însă tocmai imensa și istoricește necesara opoziție antiwagneriană, formată deopotrivă de compozitorii de operă și de marii reprezentanți pe tărîmul muzicii simfonice și de cameră, a dus la întărirea filoanelor de continuitate în toate genurile artei sunetelor, la o nouă delimitare în condițiile romantismului tîrziu — a modalităților specifice unor genuri independente sau relativ înrudite, de ordin scenic, concertant sau cameral.

Pentru a ne da mai bine seama de forța de atracție exercitată de arta lui Richard Wagner asupra spiritelor, se cuvine să stăruim asupra situației existente atunci cînd marea strălucire a muzicii romantice, Richard Wagner, trecuse pragul morții, în 1883. La Bayreuth, operele sale sînt motive de pelerinaj. O generație de muzicieni tineri descoperă mulțimea pi-

https://biblioteca-digitala.ro

ramidelor şi, fascinată, riscă să se piardă în labirintul fiecăreia. Cultul generat de muzica lui Wagner vine ca un aflux irezistibil asupra conştiinţelor. Cine se poate sustrage trăirii din *Tristan şi Isolda* ? Unde nu lasă urme *Cavalcada Walkyriilor* şi *Vraja focului* din cea de a doua verigă a *Tetralogiei* ? În 1889, Richard Strauss este vremelnic asistent muzical la Bayreuth : retrăieşte în el *Tristan* şi *Parsifal*. O dată va spune : „Cu acordul de *Si major* de la încheierea lui *Tristan* se sfîrşeşte aşadar romantismul pentru 200 de ani : deci trebuie să vedem, de a acţiona altundeva".

Era inevitabil ca Debussy să resimtă această atracţie formidabilă, să se lase pătruns de vraja sonoră din *Tannhäuser* şi de misterul problematicii muzical-filozofice din *Parsifal*, pentru a lupta apoi din răsputeri, pentru a se feri de influenţa spiritualităţii şi dramaturgiei muzicale wagneriene.

Debussy a scris în cronicile sale multe cuvinte aspre, despre mulţi, drepte şi strîmbe. Poate că ele au fost preţul scump pentru păstrarea firii, în condiţii grele, complicate, înţesate de sucituri. Dar nimeni nu a stat muzicaliceşte mai aproape de Wagner şi nimeni nu a reuşit să se distanţeze atît de mult ca Debussy. Cînd lupta era pe deplin cîştigată, în înaltul poziţiei solitare cucerite, Debussy consideră (în aprilie 1903) că *Parsifal* reprezintă „un ultim efort al unui geniu în faţa căruia trebuie să ne înclinăm...", conchizînd : „Este unul din cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălţate spre gloria neclintită a muzicii".

Aceasta era ambianţa timpului : atunci, în planul muzicii europene, Richard Wagner reprezenta — prin opera lui şi încă la modul absolut — avangarda. Ceea ce se acumulase treptat de-a lungul unor decenii, tindea să culmineze după moartea lui Wagner, să se reverse asupra lumii, datorită puterii de diversificare şi nuanţare a detaliilor, datorită măreţiei creaţiei.

În cele ce urmează doresc să ilustrez acest fenomen prin intermediul unor evenimente care au avut loc în muzica franceză, ceea ce reprezintă desigur doar o parte din fenomenele petrecute pe scara general-europeană, însă o parte însemnată unde efectele apar într-o lumină vie şi bogată în tonuri armonioase.

Mitul lui Wagner a fost alimentat — într-o măsură inimaginabilă astăzi — în inima Franţei. Poeţii Franţei — Charles Baudelaire şi Stéphane Mallarmé — l-au aclamat cu sincer entuziasm pe străinul Wagner. Poeţii şi literaţii francezi — pe lîngă Baudelaire şi Mallarmé un Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Paul Verlaine precum şi numeroşi reprezentanţi simbolişti concentraţi asupra lumii aduse în scenă de Wagner — l-au înţeles pe incendiar-romanticul Wagner. Fenomenul Wagner, de incontestabilă avangardă în muzica vremii, nici nu poate fi disociat de ecoul — *literar* — şi de reacţia pozitivă care s-au format în inima Franţei. În 1885 a fost fondat aici un jurnal, condus de Edouard Dujardin : *Revue Wagnérienne.*

Muzicienii au fost în general mai rezervaţi decît confraţii lor literaţi, mai detaşaţi de poezia wagneriană, de simbolurile acesteia, de subiecte răsărite dintr-un Ev Mediu învăluit în beznă şi în voaluri de mister, de ideea operei artistice totale, fără a scăpa din vedere valorile compoziţional-muzicale ivite pe un parcurs ce uneşte creaţii impresionante ca *Tannhäuser, Tristan şi Isolda, Parsifal.* Îndeosebi elemente de tehnică orchestrală, de limbaj melodic şi — în special — armonic au fost integrate tehnicii de compoziţie în necesară actualizare. Fraza muzicală de largă arcuire şi cuprindere, articulată din mulţimi de secvenţe şi motive amplificatoare cucereşte prim-planul expresiei în acest proces al preluărilor şi al întrepătrunderilor de ordin stilistic. Unde şi ecouri mai mult sau mai puţin persistente au pătruns în partiturile unor compozitori importanţi ca Gounod, Lalo, Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Delibes, Fauré ca şi în paginile lui César Franck (pe care Debussy, ca şi mulţi alţii, îl consideră de spirit german) şi discipolilor săi, anume d'Indy, Chausson, Duparc.

Cronica acestor vremuri avea s-o scrie antipodul lui Debussy — Vincent d'Indy — măsurînd influenţa exercitată de Wagner asupra artei muzicale franceze.

Formarea noii tradiţii franceze în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea este văzută de Vincent d'Indy prin prisma influenţei exercitate de Wagner asupra muzicii franceze (conform : Vincent d'Indy : *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, pagina 61—62, Paris, 1930). Toată muzica de cameră scrisă de Franck, Fauré, d'Indy, Chausson, Ropartz, precum şi alţii, poartă, după el, un reflex wagnerian. De asemenea şi muzica simfonică, începînd cu *Simfonia în re minor* de César Franck sau *Simfonia în Si bemol Major* de Ernest Chausson şi terminînd cu *scherzo-ul* de orchestră *L'Apprenti sorcier (Ucenicul vrăjitor)* de Paul Dukas — pentru a reda aici numai unele exemple — vădesc această stare de lucruri.

În capitolul XII — *Conclusion* — al cărţii citate (pagina 91), d'Indy scrie : „Să conchidem deci şi să nu ne fie teamă să afirmăm că influenţa lui Wagner a fost pentru arta noastră muzicală, cît se poate de salutară".

O astfel de interpretare a lucrurilor — la rîndul ei interpretabilă astăzi într-un chip mai nuanţat, mai obiectiv, ţinînd cont de natura multiplelor procese evolutive care au marcat secolul XIX (Marele secol XIX !) în întregul lui — arată însă cumva ce a însemnat Wagner îndeosebi prin *Tristan*, precum şi prin *Parsifal* în conştiinţa oamenilor de muzică, ce rază anume de iradiaţii au avut tehnica motivelor conducătoare, conexiunile armonice cromatice, polifonia atotcuprinzătoare precum şi arta de a supune orchestra simfonică cu totul trăirii intense a maestrului de la Bayreuth în timp şi spaţiu.

De fapt este momentul marilor şi nestăvilitelor confluenţe de stiluri care acoperă solul muzicii europene, ducînd — mai pretutindeni — la felurite universalizări în planul limbajului armonic şi orchestral, la asimilarea unor noi forme şi procedee, la instituirea unor tradiţii naţionale de-a lungul ultimelor stadii ale mişcării muzicale romantice.

Vincent d'Indy — mediator între cultura franceză şi cea germană ca şi profesorul lui, César Franck, sau ca şi Liszt şi mai înainte Berlioz — asistase în perioada 1876—1884 la marile evenimente în desfăşurare la Bayreuth, iar în contextul vieţii muzicale pariziene contribuise la răspîndirea muzicii wagneriene, punîndu-şi influenţa şi condeiul în slujba promovării noului, înţeles în profunzimea lui. În paranteză fie spus că în 1882, la Viena, Debussy este

https://biblioteca-digitala.ro

covîrșit de *Tristan și Isolda*, iar în 1888—1889 voiajează la Bayreuth, ascultînd aici *Meistersinger, Tristan, Parsifal*. În *Monsieur Croche antidilettante*, Debussy și-a revărsat potopul sentimentelor biciuite de contradicții. Dar tot Vincent d'Indy a fost acela care după moartea lui Wagner rostise la Bayreuth un omagiu în limba germană în numele muzicienilor francezi. Puternic impresionat de *Amurgul zeilor*, d'Indy pornise să traducă în franceză textul *Tetralogiei*. Putem oare să ne închipuim ce a însemnat pentru tinerii muzicieni de atunci ascensiunea lui *Tristan* și apoi a lui *Parsifal* în simțirea timpului ?

Ceea ce atrăgea poate în cel mai înalt grad atenția tuturor muzicienilor de frunte din cele mai diferite școli de compoziție asupra partiturilor lui Richard Wagner, a fost tocmai fenomenala complexitate a orînduirii materiei sonore de-a lungul unor desfășurări în flux și de extraordinară întindere și durată, a fost mirajul unui stil perfect unitar și în continuă înnoire deopotrivă în mare și în mic, la scara întregului sau a părților constitutive.

Concordanța deplină a elementelor puse în mișcare și în vibrație prelungă pe temeiul unei tehnici de compoziție care nu trăda nicăieri semne restrictive și nici limite de ordinul unei sistematici în epuizare, adică firescul unei muzici intens pasionale și expresive prin definiție care părea a fi guvernată de o negrăit de precisă și deplin formulată ordine interioară și generatoare, aceste aspecte se impuneau arzător conștiințelor, obligîndu-le la cercetarea cauzelor.

În felul acesta tocmai natura substanței melodice și armonice, structura configurațiilor motivice, adică esențele cinetice și potențiale proprii muzicii wagneriene se transformau cu intensitate în obiect de studiu și în temă de experimentare.

Miraculoasa economie și unitate tematică, care domină de la un capăt la altul partitura lui *Parsifal*, a mărit încă această necesitate de cunoaștere și de pătrundere analitică a lucrurilor.

În acest context îndeosebi întrebările referitoare la natura și menirea artei sunetelor au cunoscut intensificări fără precedent.

Prin Wagner, necesitatea de a gîndi asupra trecutului, prezentului și viitorului artei și tehnicii de a compune muzică se înalță la rangul unei discipline deopotrivă științifice și filozofice.

Se cuvine să subliniem în acest loc două interpretări ale fenomenului muzical, date de Claude Debussy : *muzica este o matematică misterioasă unde elementele participă la infinit ;* iar, pe de altă parte, *muzica este vocea eului care cîntă despre lume și om.* Prin intermediul lui Enescu, care spunea în 1945 că „Wagner a fost matematicianul inconștient prin excelență", precum și prin intermediul lui Debussy care crede că „muzica este o matematică misterioasă unde elementele participă la infinit", „muzica" fiind „vocea eului care cîntă despre lume și om", ne putem imagina ce a declanșat conceptul „melodiei infinite" în mintea marilor muzicieni. Și tot pe această cale reușim să intuim mai adînc semnificația schimbărilor petrecute în muzica primei jumătăți a secolului **XX**, prin raționalizarea progresivă și pe alocuri precipitată a metodelor și tehnicilor moderne de compoziție.

În viziunea lui Debussy, numai muzicianul dispune de prerogativele de a cuprinde întreaga poezie a nopții și a zilei, a pămîntului și a cerului, de a reda atmosfera ei și de a-i ritmiza puternic vibrațiile. Această idee se află precizată într-un eseu publicat în noiembrie 1913, urmărind relația dintre muzică și natură, precum și starea muzicii. Totul se concentrează asupra trăirii, asupra dinamicii psihice a muzicianului creator, eul creatorului determinînd procesul de profilare a operei de artă. Mai înainte, în toamna anului 1907, Debussy afirmase : *„Eu mă conving din ce în ce mai mult că muzica este prin esența ei un lucru care nu poate fi turnat într-o formă riguroasă și tradițională. Ea este culoare și timp ritmat"*.

Însă concepția sugerată asupra naturii melodiei este (în aparență ?) opusul concepției lui Wagner despre melodia infinită, dar și opusul conceptului de tematism muzical care pătrunde formele dezvoltătoare tradiționale. Substanța muzicală, melosul primar rezidă după Debussy în *principiul ornamentului înțeles ca baza tuturor modalităților de artă, în arabescul pur*, Debussy punînd astfel un semn de egalitate între substanță și principiul ornamentului sau arabescului.

Cu „Melodia infinită" începe așadar în marea ciclicitate a istoriei muzicii un nou și încă neîncheiat proces de cunoaștere a naturii fenomenului muzical, de pătrundere a numeroaselor sisteme de ordine posibile care se înscriu, toate, în cîmpul sonor cuprins între pragurile sale inferioare și superioare, și totuși inepuizabil în posibilități de orînduire. Tema deschisă de „matematicianul inconștient prin excelență" se proiectează în viitor, ca o melodie infinită și încă enigmatică.

Cu atît mai impresionante ne rămîn gîndurile lui George Enescu, care răsună acum și aici ca un omagiu adus lui Richard Wagner și înaltei sale arte : „Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de șaizeci de ani, o dragoste care, cred, mă va însoți pînă la mormînt, deoarece el este unul dintre cei care rămîn în pofida modelor, a timpului și a oamenilor".

Tema păcii în muzica românească

de **DORU POPOVICI**

Poporul nostru, care a cunoscut vremuri de tristă amintire, războaie crude, ce au secerat mii de vieți, știe să prețuiască climatul nobil al înțelegerii între oameni. Nu întîmplător, în poezia populară se reliefează versuri inspirate de ideea păcii și a prieteniei dintre toate țările globului.

În muzica noastră contemporană există multe creații închinate simbolului armoniei, luminii pe pămînt, creații identificate cu poezia germinației, a muncii nobile și înălțătoare, a dragostei curate ca și mireasma pîinii.

George Enescu a scris în perioada primului război mondial *Simfonia a III-a*. Dincolo de

https://biblioteca-digitala.ro

polifonia densă, de melodiile modale — o tainică osmoză între *cromatism* și *diatonism* — de orchestrația sobră, uneori chiar austeră, se evidențiază — mai ales în *finalul imnic* — o chemare către oamenii de pretutindeni, pentru a se uni, pentru a genera înțelegerea, înlăturînd întunericul. Și în acest fel, George Enescu a preluat cu noi semnificații ideile tragicilor greci — cei ce considerau că un om înțelept este dator să cruțe lumea de războaie, pornind de la aserțiunea în virtutea căreia, dintre toate minunile lumii omul este cea mai mare !

Dimitrie Cuclin a compus *Simfonia a 16-a „Triumful păcii"*. O lucrare în care principiile lui Bach, Beethoven, Franck, D'Indy, contopite convingător cu cele ce guvernează cîntecul nostru popular, conturează o artă sonoră luminoasă și odihnitoare. Spre deosebire de George Enescu, Cuclin este mai ancorat în tradiție — cu alte cuvinte, cultivă cu limpezime sistemul funcțional. De altfel, toată estetica lui Dimitrie Cuclin reliefează dualismul *durere — bucurie*, tradus în muzică prin *minor-major*, iar în contextul respectiv, ideea de pace semnifică glorificarea gamelor majore.

Ion Dumitrescu ne-a oferit în această privință *Cvartetul în Do major* — cvartet închinat păcii — ulterior orchestrat pentru o formație amplă de coarde. Modalismul diatonic al muzicii, dar mai ales imensa varietate ritmică — un element într-adevăr înnoitor în contextul muzicii noastre ! — instrumentația echilibrată și forma dăltuită cu migală, sînt calități de prim ordin. Dincolo de vitalitatea celor 3 mișcări repezi, în partea mediană se evidențiază o meditativă mișcare lentă ; ea ne apare ca o imagine sonoră a regiunii subcarpatice de la Arnota, de la Horezu, din apropierea satului Oteșani, locuri evocate de autor cu sensibilitate, amintindu-și totodată de copilărie, de belșugul de mere, de nuci, de struguri, de jocuri luminoase, de fîntîni cristaline, de primele doruri în ambianța amurgurilor roșietice, anunțînd nopțile aromate și răsăritul lunii.

Aurel Stroe, inspirat de poemele lui Paul Eluard, fruntaș al mișcării de rezistență franceză, a dat la iveală cantata *Chipul păcii*. Mijloacele de expresie apelează la un modalism mai cromatic, la instrumente de percuție, la timbre pure, la o atrăgătoare varietate de formule ritmice, la o formă mai liberă — fără a lipsi însă un perfect echilibru sonor — și la intonații străbătute de caracteristice salturi de intervale. Textul — în deplină legătură cu muzica — aduce simbolic imaginea porumbelului „care și-a făcut cuib în capul omului"...

Ștefan Niculescu este autorul a 3 cantate, toate străbătute de ideea păcii. Prima — pe versuri de Nina Cassian — are ceva festiv. Cea de a doua, pe versuri de Gelu Naum — spre deosebire de prima, cantabilă și modală — ni se prezintă cu un plus de fior dramatic, ca un protest antirăzboinic, realizat prin subtile combinații serial-dodecafonice. Cea de a treia — intitulată *Răscruce*, avînd la bază versurile lui Tudor Arghezi — redă un colorit pastoral, la care se alătură elemente de polifonie străveche, cu melisme vocale atrăgătoare, totul învăluit delicat într-o scriitură camerală.

Anatol Vieru contrastează prin expresia dură și robustă, expresie caracteristică în a sa piesă vocal-simfonică *Cantata anilor lumină* — tot pe versuri de Nina Cassian. Forma de sonată combinată cu un nou modalism — larg cromatic — și cu sonoritățile viu colorate ale percuției, accentuează o natură dialectică a discursului muzical. În final se relevă — cu măiestrie — o imagine sonoră stenică, legată de viziunea senină a păcii, care trebuie cucerită prin efortul tuturor oamenilor încrezători în forțele binelui.

Cornel Țăranu a fost și rămîne un admirator al regretatului Nicolae Labiș. Lucrarea sa — un omagiu adus tînărului poet, intitulată *Cîntare unui ev aprins* — are asemănări de limbaj cu Anatol Vieru. Este însă mai liberă ca formă, iar contrastele sînt mai dramatice. Ele pun pregnant în relief antiteza *întuneric — lumină*, în cele din urmă triumfînd *lumina, bucuria muncii* și a *iubirii*, ferite de ororile războiului.

În același context de limbaj, la care se adaugă nuanțe tragice — uneori chiar expresioniste — *Cantata* lui Liviu Glodeanu, închinată soldaților morți în cel de-al doilea război, conține o expresie gravă și profundă. Imaginea ei sonoră se întregește cu o altă cantată a sa, mai limpede sub raportul sonorităților — *Soclu pentru timp*.

Iată cum elementele totalului cromatic slujesc un conținut sonor adînc — ideea păcii — deși sensibilitățile artistice și tehnica componistică diferă substanțial !

Mai liric, mai cantabil, ni se înfățișează George Draga în a sa *Cantată festivă*, cu nuanțe post enesciene de fază tîrzie, asimilate creator și generînd un tot unitar, emoționant și original.

Aruncînd o privire asupra acestor lucrări, observăm, dincolo de varietatea procedeelor, un fond comun : elementele folclorului românesc, fie mai directe, fie fin transfigurate. De la sumbrul tablourilor antirăzboinice la seninătatea cîmpiilor paradisiace ale păcii, întîlnim o mare varietate de nuanțe. După cum strălucește realitatea în fîntînile pămîntului românesc, tot așa și *echilibrul clasic* — coordonată structurală esențială în climatul temperamentului muzical autohton — izbutește, chiar și în lucrări cu nori deși și întunecați, să aducă în cele din urmă mult rîvnita stare de liniște.

Căci, luptînd pentru progres și înțelegere între oamenii de pretutindeni, putem clădi o lume nouă, o lume a artei adevărate.

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu şi muzica de cameră

de **Dorian VARGA**

George Enescu a fost unul din cei mai multilaterali muzicieni ai secolului nostru, prin activitatea sa în domeniile creaţiei, interpretării şi pedagogiei muzicale, practicată la un nivel de măiestrie rar întîlnit în întreaga istorie a muzicii.

Preferinţele sale s-au îndreptat întotdeauna spre creaţie, aşa cum a mărturisit-o în repetate rînduri, dar exigenţele materiale ale vieţii l-au silit să cedeze o parte importantă din timpul său de muncă, activităţii de interpret al muzicii.

Nu vrem să abordăm controversata problemă a foloaselor sau dezavantajelor aduse compozitorului, de interpretul Enescu, ci doar să subliniem că el s-a realizat în mod strălucit sub ambele aspecte şi că, după o viaţă întreagă de muncă îndîrjită, acumulase o vastă experienţă şi o competenţă unică, care dau o valoare deosebită părerilor şi judecăţilor sale.

În *Amintirile* publicate de Bernard Gavoty în ultimul an din viaţa marelui om, găsim un material impresionant şi de o valoare inestimabilă, instructiv sub toate aspectele, în special pentru tineretul de astăzi.

Ne vom referi la unele păreri în legătură cu muzica de cameră, demne de atenţia noastră şi datorită felului în care au fost ilustrate în activitatea compozitorului şi interpretului Enescu.

„Să faci muzică de cameră, ce fericire ! Ce vis frumos, să cînţi sonate, trio-uri, quartete !"

A te exprima în acest mod la vîrsta de 70 de ani, după mai mult de o jumătate de secol de succese răsunătoare pe toate scenele mari ale lumii, presupune o adevărată pasiune pentru muzica de cameră. Şi într-adevăr, Enescu a manifestat, permanent, un ataşament profund acestui gen de muzică, depăşit numai de dragostea pentru creaţie, în care vedea menirea vieţii sale. Firea sa sociabilă, modestă şi sinceră, ca şi oroarea faţă de orice fel de exhibiţionism gălăgios, l-au apropiat în mod firesc de muzica de cameră.

„Iubesc vioara cu condiţia să nu fie considerată un simplu pretext pentru virtuozitate. Iubesc şi estrada cînd se prezintă aici altceva, decît cîini savanţi".

În acelaşi sens înclina şi formaţia sa de simfonist înnăscut care se găsea în elementul său, în marele şi valorosul repertoriu cameral.

Pentru un artist este îngrozitor să se mulţumească cu o linie melodică simplă, cînd ar dori trei, patru, şase, opt !... Ori, eu sînt esenţialmente un polifonist."

Este edificator fragmentul din *Amintiri* în care este povestită situaţia neplăcută în care s-a aflat muzicianul cu ocazia unui concert colectiv în scop de binefacere, dat la Viena în perioada tinereţii sale.

„Lucrasem cu rîvnă o fantezie faust de Wieniawski şi îmi rezervam o oarecare bucurie să o cînt cît mai bine. Din nefericire înaintea mea Quartetul „Hellmesberger" cîntă Qvartetul al 7-lea în fa major de Beethoven. După o asemenea capodoperă îmi era ruşine să cînt fantezia mea şi m-am ruşinat în aşa măsură, încît am cîntat-o foarte prost".

Pasiunea pentru muzica de cameră s-a manifestat de timpuriu, cu toată criza de timp în care se afla muzicianul, din pricina multiplelor sale activităţi.

Astfel, încă din 1902, Enescu, împreună cu Alfredo Cassela la pian şi Louis Fournier la violoncel pun, la Paris, bazele unei formaţii de *trio*, care a activat timp de doi ani. Motivele destrămării formaţiei sînt uşor de presupus, dacă ne gîndim la multiplele solicitări centrifuge ale fiecăruia din cei trei membri ai săi.

În anul 1904, tot la Paris, Enescu întemeiază un Cvartet de coarde, dar nici acesta nu are o viaţă prea lungă.

Totuşi, dragostea muzicianului pentru muzica de cameră se cerea consumată şi atunci Enescu a recurs la colaborări ocazionale, cu oricine manifesta ca şi el ataşament acestui gen de muzică. Din păcate, în acest fel nu a reuşit să clădească nimic durabil şi, pentru generaţiile viitoare, n-au rămas decît amintirile de neuitat ale acelora care au avut fericirea să cînte alături de el, sau să asculte în concert asemenea formaţii.

Muzicianul român a colaborat cu personalităţile cele mai proeminente ale timpului, între care : Gabriel Fauré (Paris 1905), Richard Strauss (Paris 1906, prezentînd *Sonata pentru vioară şi pian* a compozitorului german), Claude Debussy (Paris 1915, într-un concert de binefacere), Bela Bartók (Bucureşti 1924), Maurice Ravel (Paris 1927, interpretînd în primă audiţie *Sonata pentru vioară şi pian* a compozitorului francez).

Enescu a cîntat ca pianist în numeroase concerte, alături de Pablo Casals (căruia i-a dedicat *Sonata nr. 2 pentru pian şi violoncel op. 26)*, J. Thibaud (căruia i-a fost dedicată *Sonata pentru pian şi vioară nr. 2 op. 6)* şi, ca violonist, acompaniat la pian de Alfred Cortot (dedicatarul şi interpretul în primă audiţie, alături de Edouard Risler, a *Variaţiunilor pentru două piane pe o temă originală op. 5).*

Şi Carl Flesch a cîntat cu Enescu, la Amsterdam, în 1911, interpretîndu-i *Sonata a II-a pentru pian şi vioară op. 6*, iar Clara Haskil l-a acompaniat la Paris, în 1929, în *Sonata pentru pian şi vioară op. 3* de Marcel Mihalovici.

Obiceiul de a apela la Enescu, ca violonist sau pianist, pentru prezentarea în primă audiţie a diferite lucrări, avînd în vedere capacitatea excepţională a muzicianului de a pătrunde şi reda sensul profund al operei, era foarte răspîndit atît în străinătate cît şi în ţară. Astfel, el cîntă la Paris, în 1897, *Sonata pentru vioară şi pian* pe care profesorul său André Gedalge i-o dedicase ; în 1915 prezintă la Bucureşti *Sonata pentru pian* de George Enacovici, distinsă cu premiul I, în acelaşi an, de juriul Concursului Enescu ; în 1927 prezintă la Paris în primă audiţie, *Sonatele pentru vioară şi pian* de Guy Ropartz şi Maurice Ravel, şi am putea continua cu alte nenumărate exemple.

Colaborarea cu Yehudi Menuhin, care i-a fost elev, începînd din 1925, rămîne un caz impresionant de afinitate spirituală între doi artişti şi de trăinicie, peste ani şi moarte, a adoraţiei pe care personalitatea lui Enescu a putut s-o inspire acelora care l-au cunoscut de aproape.

https://biblioteca-digitala.ro

Cuplul George Enescu—Dinu Lipatti s-a ridicat în recitalurile sale la un nivel de interpretare magnifică, cum puține s-ar mai putea aminti. Din fericire, s-au păstrat înregistrările pe discuri ale *Sonatei a II-a op. 6* și *a III-a „în caracter popular românesc" op. 25*, singurele, după părerea noastră, care ne pot da o imagine apropiată de adevărata interpretare violonistică enesciană.

Mai importantă decît strălucita activitate concertistică în genul cameral desfășurată în străinătate, a fost munca de pionierat a marelui muzician în țară. Condițiile social-economice, în care se găsea poporul, nu favorizau o dezvoltare culturală a maselor, cărora trebuia să li se aducă alfabetizarea, înaintea muzicii de cameră. Enescu a desfășurat cu răbdare și perseverență, timp de ani de zile, o muncă de apostolat, nu numai în București, ci și în cele mai mici orășele ale țării, unde răsfățatul scenelor occidentale cînta în fața unor săli pe trei sferturi goale, muzică de Bach și Beethoven.

Nenumărate au fost recitalurile prezentate în decursul anilor, în compania unor muzicieni români de valoare ca Nicolae Caravia, Cella Delavrancea, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Mircea Bârsan și mulți alții. Semnificative în intenția lor educativă au fost ciclurile cu *„Istoria violinei"*, în 1915 și *„Istoria sonatei"*, în 1919.

Dar Enescu a inițiat la București și alcătuirea unor formații de trio și cvartet de coarde. Astfel, încă în 1902, cîntă în formație de trio împreună cu Dimitrie Dinicu (violoncel) și Theodor Fuchs (pian). În 1903 se prezintă pe scenă în formație de cvartet de coarde, alături de D. Dinicu, G. A. Dinicu și E. Loebel.

Este interesant de observat paralelismul inițiativelor camerale din străinătate, de la Paris și de acasă, de la București, unde dorea să desfășoare o activitate la fel de variată și de intensă ca în marea metropolă a muzicii europene.

Efervescența provocată de prezența lui Enescu în viața muzicală a Bucureștiului s-a menținut și s-a amplificat, pe măsură ce muzicianul descoperea și stimula noi talente în rîndul tinerilor. Exemplele au fost numeroase și este cunoscut sprijinul dat acelora care doreau să plece la studii în străinătate (Mircea Bârsan, Vasile Filip, George Cocea, frații Gheorghiu, etc.) precum și părintească solicitudine față de orice dorință de afirmare pe scenă a tinerelor talente.

Pasiunea maestrului pentru muzica de cameră a determinat în permanență noi inițiative, antrenînd în această activitate toate valorile autentice din țară. În 1942 a prezentat la Ateneul Român un program de Trio-uri cu Maria Fotino la pian și Ion Fotino la violoncel.

Deosebit de rodnică a fost activitatea lui Enescu în cadrul cvartetului de coarde organizat în 1941 cu Constantin Bobescu la vioara II, Alexandru Rădulescu la violă și Theodor Lupu la violoncel. Întregul ciclu al cvartetelor de Beethoven a fost prezentat la București de două ori, în cursul anilor 1941 și 1942 și, parțial, în 1945. În legătură cu interpretarea acestor lucrări, Enescu dă o serie de îndrumări de o valoare excepțională, bazate pe experiența dobîndită în anii studenției la Viena, cînd lucia la Joseph Hellmesberger, șeful cvartetului cu același nume: *„Asistam la ședințele de muzică de cameră care mă pasionau. De aici am căpătat indicații prețioase și precise despre felul în care Beethoven și Schubert voiau ca operele lor să fie executate.*

Deschid aici o paranteză pentru a spune cît de mult mi-ar place să îndrumez studiul cvartetelor de coarde de Beethoven; ele sînt masacrate — și e îngrozitor — sau, în cel mai bun caz, sînt cîntate foarte bine — și este aproape tot atît de regretabil. Da, sînt cîntate foarte bine și mai ales prea repede, cu un vibrato prea cărnos, prea patetic, în timp ce, uneori, unele teme trebuie lăsate să curgă în mod natural, cu o sonoritate aproape indiferentă. Cîte lucruri de spus, de precizat, de schimbat!"

Mult ar fi avut de cîștigat generațiile tinere de interpreți, dacă această dorință a muzicianului român, deținător al tradiției viencze autentice de interpretare a muzicii lui Schubert și Beethoven, ar fi fost împlinită.

Este de asemenea, o mare pierdere pentru școala românească de interpretare a muzicii de cameră, faptul că nu s-au păstrat nici un fel de înregistrări, din numeroasele concerte ale lui Enescu în formația de trio sau cvartet de coarde.

Muzicianul român a colaborat cu numeroase formații străine de mare prestigiu, în concerte prezentate în țară și în străinătate.

Patru ani la rînd, începînd din 1922, Enescu a apărut ca pianist în concertele date la București de *„Cvartetul Rosé"*, care își încheia programul cu *Cvintetul păstrăvilor* de Schubert sau *Cvintetul în fa minor* de Brahms.

În 1937 a prezentat la Paris *Concertul pentru vioară, pian și cvartet de coarde* de Chausson, în compania lui Céliny Chailley-Richez și a Cvartetului Calvet.

Cu Cvartetul Vuillaume a colaborat în 1945, prezentînd la București *Cvintetul în Mi bemol major* de Schumann.

În 1949 obține, împreună cu Céliny-Chailley-Richez la pian, marele premiu al discului, decernat la Paris de Academia Charles Cros, pentru interpretarea *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"*.

În sfîrșit, nu e întîmplător faptul că ultima apariție publică a lui Enescu ca violonist, care a avut loc la Paris în anul 1950, cu ocazia comemorării bicentenarului morții lui Bach, a fost dedicată unui program de sonate, prezentat în compania bătrînului său prieten Alfred Cortot.

„Pe mica scenă a Școlii Normale de Muzică, cîntam cele șase sonate pentru vioară și pian de Bach — aceste texte așa de modeste, în care autorul lasă muzica singură să exprime divina sa emoție. Eram fericit, pentru că, în prezența unei asemenea frumuseți și cu un partener ca acesta, mă simțeam la mine acasă...

Acest sentiment să fie luat în adevărata sa semnificație: după o viață întreagă de muncă și meditație, mi se pare uneori că am înțeles în sfîrșit, ce înseamnă să interpretezi marile texte cu o simplitate totală".

https://biblioteca-digitala.ro

Cerințele actuale ale spectacolului liric

Motto : „Dacă genul liric este rău, atunci e cel mai rău din toate genurile. Dacă este bun, atunci e cel mai bun".

(Diderot).

Opera a fost întotdeauna — de la crearea sa — un spectacol al epocii sale, oglindind-o cu veridicitate, abordînd modalități de înscenare — în etapele sale istorice — determinate de factori sociali. Astfel în gîndirea și gustul unui moment dat, al unei anume societăți, ea întrunește toate datele pentru a fi un spectacol „la modă". Și aceasta s-a repetat de fiecare dată cînd și-a schimbat modalitatea de reprezentare. Pentru că teatrul liric n-a rămas niciodată un simplu „fapt muzical" ci a îmbinat toți factorii de spectacol pentru a se defini ca gen specific și a se impune în conștiința epocii, socotim că și în zilele noastre teatrul liric își păstrează aceste atribute. Impresia de criză este aceeași care de-a lungul vremii a constituit motorul detectării modalităților de reprezentație. Doar că astăzi ea apare accentuată de dezvoltarea explozivă a mijloacelor de informație și cunoaștere, de rapiditatea cu care se parcurg distanțele și se stabilesc contactele între creatori și interpreți, de dezvoltarea mijloacelor tehnice și a utilajului scenic. Dar acestea nu fac altceva decît să ducă la diversificarea concepțiilor și multiplicarea viziunilor. Deci, nu mai putem avea de-a face cu un singur tip de reprezentație — asemenea celei baroce sau romantice — ci se repune în drepturi una din cerințele esteticii aristotelice : *originalitatea*. Astfel se stimulează gîndirea teoretică — privind specificitatea genului — se experimentează în mod creator înscenarea lucrărilor muzical-dramatice.

Totul concură astăzi pentru crearea efervescentă a gîndirii de spectacol, pentru îmbinarea senzorialului cu intelectualul, de la compozitor la scena perfect utilată, într-o sală cu acustică ideală,la actori (personalități puternice — dar supuse spiritului colectiv) conduși de dirijori și regizori de cultură, și pînă la spectatorul avizat, cunoscut de realizatori prin cercetarea sociologică. Căci, tipic pentru opera secolului nostru este faptul căutării adaptării reprezentației la convenția genului muzical-dramatic în spiritul contemporaneității. Iar spiritul acesta nu înseamnă a îmbrăca actorii cu haine moderne, ci a le insufla gînduri moderne.

Și în trecutul scenelor noastre lirice au existat realizări de seamă, ținînd mai ales de prezența în reprezentație a unor soliști de o înaltă profesionalitate și, uneori, de actul creator al unor Const. Pavel sau Sigismund Zaleski pe plan regizoral, sau al unor Ionel Perlea sau Egizzio Massini, pe plan muzical.

O dată cu instaurarea noii societăți, fenomenul se generalizează iar realizările artistice devin o preocupare comună. Repertoriul conține cele mai valoroase creații ale trecutului, la care se adaugă o seamă de lucrări originale românești — fie reluate din creațiile mai vechi, fie prezentate în premieră. Interpreții sînt formați în școli de tip nou și reușesc să se impună prin calități recunoscute în toată lumea. Se construiesc săli și se utilează cele existente; un mare număr de scenografi definesc un nou tip de cadru, specific muzical. Apare regia de operă ca o preocupare artistică de concepție, dobîndindu-și rolul ideologic de mult așteptat. Un public mai activ și receptiv ca niciodată reușește să impună ierarhizări valorice ale reprezentației. Realizatorii spectacolului nu se mai mulțumesc cu evidențierea ideilor autorilor — în cazul repertoriului universal — ci caută valențe noi, creatoare, tipice pentru gîndirea omului de azi. Puncte de referință pot fi citate prin realizarea *Nopții furtunoase* și *Oedip* la București, *Alexandru Lăpușneanu, De la Matei citire* la Cluj, *Marin Pescarul* la Timișoara și multe altele.

Dacă ne-am referit doar la cîteva titluri din creația românească din trecut, este pentru că înscenarea lor reflectă mai elocvent ideea de contemporaneizare a conținutului în exprimări moderne. Aceleași preocupări au generat reușita unor spectacole din repertoriul clasic. *Ernani* la Cluj, *Faust* și *Nunta lui Figaro* la Iași, *Fidelio* la Brașov, *Aida* la București — dar poate în mai mică măsură, din cauza rezistenței unor păstrători de așa-zise tradiții sau poate tocmai datorită unei neclarificări în conceptul de gen specific muzical-dramatic. La fel s-a întîmplat și cu înscenarea lucrărilor contemporane. Dacă unele realizări pot fi citate drept exemplare din punctul de vedere al concepției de spectacol — *Ion Vodă și Fata cu garoafe* la București, *Trandafirii Doftanei* la Brașov, *Ion Vodă* la Iași, *Neamul Șoimăreștilor* la Cluj — altele au avut de suferit de pe urma lipsei de decizie, în delimitarea modalităților.

Genul liric și-a fixat în teatrele noastre, o serie de coordonate ce ni se par a fi demne de relevat, integrîndu-se atît în competiția mondială, dar mai cu seamă, găsindu-și echivalentul în cultura socialistă. Opera este un gen de sinteză dar în același timp și de analiză. Este viață, dar viață afectivă — iar aceasta se supune existenței sociale. Ea trebuie să-și caute punțile de comunicare cu spectatorii în ideile timpului, prin varietate de expresie, prin aprofundări tematice. Pastișarea și autopastișarea nu pot lua drept pretext tradiția, decît căzînd în rutină. Opera nu trebuie confundată cu teatrul, ea este teatru, dar un teatru muzical, este o evocație sonoră a dramei, nu e însăși drama. Modalitățile actoricești vor trebui să fie specifice, ca și cele regizorale sau scenografice. Naturalismul și descriptivismul trebuie înlocuite cu semnificația. Reprezentația lirică trebuie

https://biblioteca-digitala.ro

să ofere aspectele specifice muzical-dramatice, deci aspectul afectiv dar și cel dinamic. Și poate n-ar fi inutil de amintit aici J.J. Rousseau, care spunea o dată : „E o mare și frumoasă problemă de rezolvat, în ce măsură poți face cuvîntul să cînte, iar muzica să vorbească". Să nu uităm că spectatorul este copleșit azi de senzații, de pretutindeni, că interesul său e solicitat în multe direcții, iar sensibilitatea sa a căpătat o mulțime de fațete. El poate opta și poate ierarhiza, diferă de la Iași la București; dar nici la București publicul nu e același pentru *Traviata* sau pentru *Ion Vodă*. Spectatorul trebuie captat în fiecare seară.

Și poate aici se află unul din atributele principale ale reprezentației lirice : ea nu poate fi „culinară", de înghițit la micul dejun, la prînz și seara. Spectacolul este o sărbătoare — nu în sensul luxului — ci al excepției. Aceeași ambianță trebuie să fie și pe scenă. Iarăși, nu măreție și lux, ci gust și noblețe afectivă. Sărbătoare la care se participă activ și de-o parte și de alta, devenind liantul celor două participări. Sărbătoare în care hrana sînt aplauzele și care a doua zi poate fi comentată cu plăcerea rememorării. Rememorare pe care o critică muzicală atentă și competentă o poate face, susținînd-o și iubind-o așa cum o iubește cel ce o profesează și cel care o frecventează. Sărbătoare în care să răzbată actualitatea cu mesajul ei, viața cu cerințele ei spirituale.

A. I. ARBORE

Considerații privind creația concertantă pentru pian

În contextul dezvoltării bogate, multidirecționale, efervescente a creației muzicale contemporane românești, un loc deosebit — prin aria largă a publicului căruia i se adresează — îl deține creația concertantă pentru pian.

Ancorarea puternică în melosul autohton, problematica filozofică a omului zilelor noastre, optimismul, pulsația plină de viață a străbunelor ritmuri populare, nostalgia cîntecului lung, doinit, sînt elementele cele mai caracteristice, care definesc profilul aparte al concertului românesc pentru pian și îi conferă originalitate în muzica universală contemporană. Aceste trăsături apar ca elemente comune ale unor lucrări de o factură foarte diversificată atît ca stil cît și ca mijloace, procedee tehnice utilizate.

Astfel, o bună parte din lucrările concertante existente sînt scrise în forme tradiționale, tematice, tonale. Din această categorie fac parte lucrări mai vechi, dintre care voi aminti concertul *„Pe culmile Carpaților"* de Stan Golestan, prezentînd elemente de programatism și utilizînd voci umane în orchestră, *Concertul* de Sabin Drăgoi, *Concertino* de Dinu Lipatti, *Concertul op. 19, nr. 2* de Filip Lazăr, (de o interesantă factură contrapunctică) etc.

Concertul care reușește pe deplin o reliefare strălucitoare a liniei pianului solist, exemplu de măiastră șlefuire și punere în valoare a monodiei caracteristice românești, a unisonului plin de vervă și culoare, este *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953. Departe de orice încărcătură de prisos, transparența și claritatea melodiilor, orchestrația aerisită, unele inflexiuni bizantine, conferă *Concertului* de Paul Constantinescu o prospețime, o noutate și un farmec fără egal în întreaga literatură a genului.

Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult și asupra altor lucrări construite pe principii oarecum asemănătoare, cum sînt *Concertul pentru pian și orchestră* de Alexandru Velehorschi, sau cele aparținînd lui Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, *Concertul* de Carmen Petra-Basacopol și vigurosul *Concert pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu, scris în 1959 și distins cu premiul „George Enescu" de către Academia R.S. România.

Dintre acele lucrări care îmbină o formă tematică, tradițională cu unele mijloace noi de alcătuire putem cita cele două concerte pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu :

— primul —o reușită incontestabilă a genului — realizat într-un limbaj clar, melodios, cu ritmuri sugerînd arhaice serbări dionisiace, cu o originală armonie, reunind în mod inedit elemente postenesciene cu inflexiuni neoromantice și actuale ;

— al doilea, mai modern, o lucrare plină de nerv, fantezie și strălucire, cu elemente de programatism, o muzică plină de tinerețe și adresată tineretului, puternic ancorată în contemporaneitatea românească. Remarcăm renunțarea la simetriile de tip clasic, utilizarea principiului ciclic, cromatizarea intensă atît pe plan vertical cît și orizontal.

De asemenea, pot fi citate *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea, o muzică intelectualizată, de un deosebit rafinament, aducînd în planul novator formule mici, de esență modală, zone de imitație restrînse, în general o mare economie și concentrare de elemente expresive.

Tendința de integrare a solistului în masa orchestrei, ca urmare a creșterii potențialului simfonic, uneori dramatic al unor lucrări concertante pentru pian, se reliefează în *Concertul* de Liviu Glodeanu, lucrare de o robustețe aspră, îmbinînd ritmuri de esență popular ardelenească, într-o construcție riguroasă și clară, precum și în *Scenele pentru pian și orchestră* de Dan Buciu.

Printre lucrările concertante ce utilizează procedee dintre cele mai noi ca atematismul, serialismul, aleatorismul, poantilismul, sunete nedeterminate precis, alternanța netradițională a părților, se înscriu *Concertul pentru pian*

https://biblioteca-digitala.ro

și *orchestră de coarde* de Dan Constantinescu, lucrare de o elevată elaborare intelectuală, apropiată de stilul cameral, premiată de Academia R.S. România, lucrarea *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, colorată cu elemente ilustrative de o deosebită forță sugestivă.

Cultivarea inovațiilor în orchestrație, predilecția pentru percuție se adaugă elementelor de mai sus în lucrări cum ar fi : *Evenimente I-II-III, pentru pian preparat, percuție în pian, chitară electrică, contrabas, vibrafon, corn, marimba și 6 imprimări magnetice* de Mircea Istrate, *Studiu în două părți pentru pian concertant, lemne, alămuri, celestă și baterie, op. 64* de Marcel Mihalovici, lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe, a căror nouă factură a solicitat și îmbogățirea notației cu simboluri și moduri de atac explicate într-o legendă introductivă. Din punct de vedere al execuției, aceste lucrări solicită net o nouă concepție interpretativă, antrenînd tot mai mult pe de-o parte posibilitatea de concentrare a atenției, gîndirea, iar pe de alta, capacitatea de a improviza, fantezia.

De asemenea, devine aproape obligatoriu cîntatul după note, legat de aspectul grafic tot mai încărcat și mai diferențiat de la o partitură la alta.

Practica a dovedit că se pot crea lucrări valoroase utilizînd procedeele cele mai diverse. Important rămîne scopul, sinceritatea și talentul cu care se aleg mijloacele tehnice și de expresie — foarte noi sau mai vechi, măiestria cu care se alcătuiesc într-o formă sau alta, după o matură chibzuință. Preocuparea pentru inovație, interesul pentru investigarea zonelor necunoscute ale orizontului sonor, sînt lăudabile atîta timp cît nu devin un scop în sine, nu pierd legătura cu valoroasa moștenire a realizărilor acumulate de muzica românească prin eforturi și migală plină de dăruire artistică, atîta timp cît nu uită că muzica se adresează omului integral, nu numai omului cu puterea sa sporită de abstractizare filozofică și intelectualizare, dar și omului cu emoțiile, bucuriile, sentimentele și aspirațiile sale.

Georgeta ȘTEFĂNESCU-BARNEA

Dimensiuni ale educației muzicale de masă

de George PASCU

Înflorirea vieții muzicale după 23 August, la parametri de neconceput în trecut, a făcut stringent necesară o susținută campanie de culturalizare muzicală a acelor lipsiți altădată de bucuriile muzicii. Obiectivul imediat a fost acela al familiarizării auditoriului cu limbajul muzicii și al orientării acestuia în formele, genurile și stilurile muzicale. Pentru început s-a simțit nevoia unor procedee bazate pe corelări directe și, în consecință, s-a pornit de la posibilitățile programatice ale muzicii, deși știm bine cît de limitat este acest mod de a înțelege muzica.

În decursul anilor, datorită creșterii vertiginoase a posibilităților de difuzare a muzicii prin radio, televiziune și disc, receptivitatea a crescut considerabil, astfel că fără a neglija metodele de educație muzicală elementară s-a simțit necesitatea unor noi metode și procedee menite să faciliteze atingerea unor obiective superioare în educația muzicală a maselor.

Muzica nu este numai *mimesis*, ea este și *poesis*, și aceasta înseamnă că o dată cu plăsmuirile imaginației și fanteziei autorului se tinde și către o abstractizare tot mai mare a imaginilor muzicale. Sintagme cu semnificații mimetice se împletesc cu altele, create, avînd ca sistem de referință nu atît fenomene reale ci înseși sintagmele mimetice, creîndu-se variante ale acestora, variante ale căror semnificații capătă, firește, o deschidere mult mai mare. Fie că rămîn cît de cît legate printr-un foarte firav fir asociativ de sintagmele-mimesis din repertoriul preexistent, fie că intră în cîmpul reprezentării unor fenomene mai generale, ele îmbogățesc universul muzicii, depărtîndu-se de concretul mimetic. În felul acesta se creează o „lume" a sintagmelor muzicale, cu relații multiple, ele devenind „obiecte sonore", a căror succesiune ascultă de o „logică" specifică și de tipuri arhitectonice determinate de dialectica muzicii în virtutea căreia prind viață, se înfruntă, se transformă, se înlănțuie, se grupează în entități determinate de anumite sisteme de relații, entități pe care le numim curent forme muzicale.

Cunoașterea, receptarea și trăirea acestei muzici necesită o laborioasă și meticuloasă acțiune sistematică de educație muzicală prin audiții. În felul acesta aducem ascultătorul în miezul muzicii pe care o va aprecia și ca *tehné*, ca o construcție sonoră ale cărei imagini au o foarte mare deschidere.

La etajul *mimesis*-ului, muzica începe de la concretul onomatopeic și merge pînă la reflectarea unor fenomene generale ale realității ; la etajul *poesis*-ului, creatorul, încercînd să plăsmuiască lumi imaginare, lumi sonore, oscilează între mimesis și abstracție. La etajul *tehné*-ului ne aflăm în stadiul cel mai înalt de abstractizare. Dar oameni sîntem. Și avem un trecut

https://biblioteca-digitala.ro

înainte-ne, trecut în care experiența vieții ne-a făcut să atribuim anumite înțelesuri ale sintagmelor muzicale, astfel că, cu greu vom urmări dialectica abstractă a muzicii fără a o corela cu „pattern"-urile afective ale vieții trăite, fără a ne incita la meditație. Coroborînd cele mai abstracte desfășurări muzicale cu epoca, cu autorul, cu mediul social, cu spiritualitatea în care a trăit autorul, nu ne va fi greu să înțelegem respectivele construcții muzicale, să le deslușim semnificații majore, umane, spirituale. Astfel că prin *tehné* ajungem la semnificații de ordin spiritual, la *poesis* am putea spune.

Desigur acțiunea de educație muzicală prin audiții o facem diferențiat, ținînd seama de criteriul vîrstei, al culturii, al mediului social. Este limpede că nu putem porni chiar de la început cu ideea de a deprinde ascultătorul cu muzica abstractă. Avem exemplul lui Bach care a îmbinat în *Klavierbüchlein*-urile sale dansul cu piesa lirică și cu invenția.

În cercurile de audiții ieșene îndrumate de Catedra de muzicologie a Conservatorului se caută o îmbinare armonioasă a metodelor și procedeelor. De la clasicele cicluri de gramatică muzicală, forme, genuri, autori, etape și pînă la cicluri interdisciplinare — la toate audițiile se caută a se sădi în conștiința ascultătorului ideea autonomiei și specificității comunicării muzicale pentru a se feri de căutarea unor corespondențe naive și pentru a înțelege caracterul ectosemantic al muzicii, trăind-o.

Filarmonicile moldovene au realizat multiple cicluri vizînd atît instruirea în tainele tehnicii și structurilor muzicale cît și în sfera stilurilor (autori, epoci).

Racila de care suferă încă aceste acțiuni constă însă în fluctuația publicului ascultător, ciclurile devenind astfel inoperante. Acolo unde se asigură o frecvență a aceluiași public, roadele nu întîrzie.

În această privință trebuie să menționez că în afara acțiunilor oficiale, se întîlnesc cercuri de audiții inițiate de intelectuali cu înaltă pregătire, care-și dăruiesc o parte din timpul lor acțiunii de educație muzicală, unii dintre ei utilizînd metode originale.

Astfel prof. univ. George Văideanu, pe vremea cînd funcționa la Universitatea din Iași, a condus cercul de „Prieteni ai muzicii" la liceul „Ibrăileanu". Cînd ajungea la un stadiu propice începerii audițiilor, menite să ducă auditoriul la înțelegerea stilurilor, pornea de la muzica lui Beethoven, socotind-o cea mai aproape de om. Apoi înainta în două direcții, spre Bach prin clasici și spre muzica modernă prin romantici.

Profesorul de franceză Inocențiu Măcăreanu, la liceul „M. Eminescu", conjugă audițiile cu participarea voluntară la un cor de cameră, contînd că practicarea muzicii deschide mult mai larg porțile spre înțelegerea ei plenară.

Demne de menționat, pentru elevata ținută spirituală și pentru largul orizont de cultură pe care-l preconizează, sînt cercurile conduse de intelectuali de înaltă cultură și cu o largă deschidere spre tot ce este fenomen artistic : Profesorul Aurel Dorcu, la liceul „Laurian" din Botoșani, medicul Dorin Speranția, la Casa de cultură din Municipiul Gheorghiu-Dej, profesorul Gh. Ciobanu la Casa de cultură din Roman și profesorul I. Enache la Hîrlău.

Spațiul nu-mi îngăduie a menționa procedeele și programele fiecăruia dintre acești entuziaști propagandiști ai muzicii. Mă mărginesc a enunța pe scurt cîteva informații. Pe lîngă clasicele serii de audiții, destinate informării asupra elementelor, formelor, genurilor etc. se fac cicluri care se sprijină pe relațiile muzicii cu alte arte : *Teme literare în muzică, Teatrul și muzica, Muzică și pictură*, etc. *Călătorii muzicale, Dansurile în diferite epoci și la diferite popoare* și multe alte teme care oferă puncte de reper pentru înțelegerea muzicii.

Dar nu numai atît. La acești melomani am întîlnit cicluri de „integrale" *(Clavecinul bine temperat, Sonatele, Simfoniile lui Beethoven,* etc.) și cicluri de „interpretări paralele", ceea ce dovedește că nu se sondează muzica numai superficial, ci se cercetează și problematica ei tehnică.

Dacă adăugăm faptul că la Botoșani și la Onești audițiile se coroborează uneori cu proiecții de arte plastice sau cu lecturi literare adecvate, ne dăm seama ce climat artistic și spiritual se întreține în aceste condiții.

Personal, am asistat la multe asemenea acțiuni în județele Moldovei. Cu Filarmonica din Botoșani am parcurs cu regularitate cam 15 centre urbane și rurale din județele Botoșani și Suceava. În unele sate se instaurase o tradiție a concertelor lecții, la care tineretul venea fără preliminare acțiuni de „mobilizare". În cel mai nordic orășel al țării, la Darabani, am găsit un climat favorabil pentru că, acolo, un profesor de desen inițiase deja cu mult succes un cerc de muzică simfonică.

Progresul culturii muzicale românești în cei treizeci de ani se reflectă și în numeroasele cercuri de audiții care indică interesul sporit pentru muzică. Ținuta spirituală elevată a multora din aceste cercuri, ca și tendința vădită de a se elimina explicațiile sociologist-vulgare sau cele naiv-literaturizante, denotă un stadiu avansat al culturii noastre muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Tradiţie şi actualitate în muzica suedeză

de Dr. Vasile TOMESCU

Schimbul de valori neobişnuit de dinamic pe care civilizaţia modernă îl activează între centrele cele mai diferite ca specific de viaţă şi poziţie geografică, departe de a uniformiza peisajul cultural şi artistic, îi conferă mai multă distincţie şi mai fine nuanţe ca oricînd în istoria omenirii. Dacă în complexul de factori care influenţează formarea spirituală a unei naţiuni, datele istorice şi geografice sînt puncte de reper în faţa observatorului oaspete, atunci pentru cultura şi arta suedeză acest adevăr apare deosebit de evident.

Brăzdată de cercul polar dar favorizată de blîndetea curentului Golfstrom, parcurgînd întreaga claviatură a reliefului, de la cîmpiile molcom ondulate pînă la semeţele înălţimi albite de nea ale munţilor, trup cu mădulare de marmoră răsărit din adîncul mării şi cu ochiuri albastre de mare pătrunzînd în vatra străvechilor aşezări, Suedia a descins din vikingi pentru a se integra tradiţional în efortul paşnic şi constructiv al Europei. Cultura şi arta acestui popor este pomenită încă în cronici latine şi în islandezele Saga, iar muzica, după faza universal primitivă a funcţiei magice şi păstoreşti, intră în istorie prin începuturile artei polifonice semnalate la Uppsala încă din 1298. O sinteză a avut loc de timpuriu între arta populară a cîntecelor păstoreşti de chemare, cu bogate melisme, denumite Kulning, baladele de rezonanţă nordică cu dese refrene, coruri de uz sacru cu bogate structuri polifonice, şi muzica de dans a curţii, de proveniență franco-germană. Secolul XVIII vede luînd fiinţă Academia de muzică, Opera din Stockholm şi Teatrul din Drottningholm, în jurul cărora o intensă viaţă muzicală a transpus pe pămînt nordic valorile create în domeniul instrumental şi al operei de preclasicii francezi, de Bach şi de clasicii vienezi. Cunoscînd în veacul XIX o evoluţie foarte apropiată de aceea a muzicii româneşti — înfiinţarea Conservatorului, a Societăţii Filarmonicii din Stockholm şi Götteborg, afirmarea unui pasionat devotament pentru cercetarea şi valorificarea folclorului naţional mai ales după îndemnul lui Herder — muzicienii suedezi se străduiesc să contureze o şcoală de compoziţie cu specific propriu. Cel mai poeminent precursor activînd în această perioadă este Franz Berwald, muzician de reprezentativă formaţie europeană, ale cărui simfonii şi muzică de cameră exprimă un generos lirism septentrional, sintetizînd pentru muzica suedeză etape de la Beethoven pînă aproape de Liszt, simbolizînd cu autoritate estetica „romantismului naţional". Pătrunderea imediată şi masivă în viaţa muzicală a ţării, a muzicii inovatoare creată de Mendelssohn, Liszt, Schumann şi mai ales Wagner, stimulează un adevărat curent neoromantic, ai cărui exponenţi Ludwig Norman, August Söderman şi Emil Sjögren exaltă virtuţile istoriei naţionale căutîndu-şi sursele de inspiraţie melodică în epica şi lirica folclorică şi ţintind spre cucerirea unor zări armonice ce prevesteau arta impresionistă. Relevînd din nou similitudini cu drumul şcolii româneşti, muzica suedeză pătrunde în aria universală către pragul veacului XX, cînd, după o generaţie de continuatori fideli ai artei lui Wagner şi Grieg, Hugo Alfvén înfăptuieşte în domeniul coral ceea ce la noi a realizat D. Gh. Kiriac, şi în domeniul orchestral ceea ce rapsodiile şi *Poema Română* ale lui George Enescu au afirmat: aportul naţional la îmbogăţirea muzicii universale a începutului de veac. Baletul *Fiul pierdut* cu muzica de

Stockholm. Vedere de ansamblu

https://biblioteca-digitala.ro

H. Alfvén, interpretat de Opera din Stockholm într-o seară coregrafică alături de *Cele patru temperamente* de P. Hindemith în viziunea lui George Balanchine, mi-a transmis tot atît de convingător umorul scandinav rafinat și dezinvolt, valorificînd cinci dansuri populare pline de farmec cum ar transmite cred unui oaspete suedez expresia umorului coregrafic românesc baletul *La piață* de M. Jora.

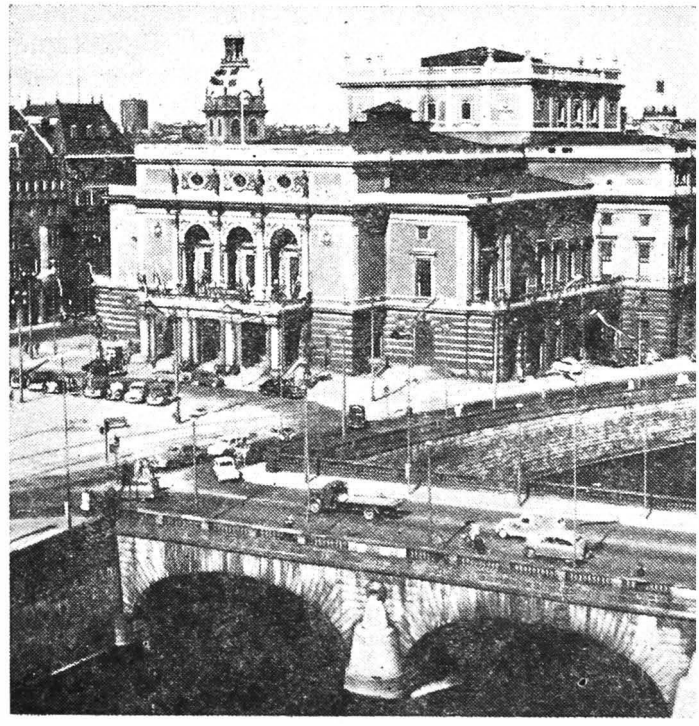
Și istoria relevă încă alte apropieri dacă reținem înființarea în 1918 a Societății suedeze a compozitorilor, care a creat în 1923, deci la scurt timp după întemeierea Societății compozitorilor români, Biroul său de reprezentare STIM, activ și astăzi. După generația lui Kurt Atterberg, Ture Rangström, Natanael Berg și Edvin Kallstenius, de orientare romantică, o operă eficientă de integrare în tendințele moderne ale perioadei interbelice desfășoară Gösta Nystroem și Hilding Rosemberg. Prin largul registru tematic și prin înnoirile de ordin tehnic expresiv care încorporează creator cuceririle artei europene de la Schönberg pînă la Bartók și Stravinski, ca și prin contribuția hotărîtoare adusă la îndreptarea pe o cale modernă a învățămîntului componistic suedez, Hilding Rosemberg și-a cîștigat denumirea de „părinte al muzicii suedeze". În fine, întregesc peisajul tendințelor muzicii moderne orientările expresionistă și neoclasică ale unor creatori ca Dag Wiren, Gunnar de Frumerie, Lars-Erik Lareson și alții.

Ca în alte țări europene, perioada imediat următoare celui de al doilea război mondial a produs substanțiale mutații în gîndirea și sensibilitatea artistică. Confruntarea acută a conștiinței umane cu ea însăși, problema devenită vitală a raportului dintre artă și public, destinul social al operei de artă contemporană — chestiune dezbătută cu probitate și răspundere în presa suedeză în timpul vizitei pe care am avut prilejul să o fac în această țară — iată coordonate care determină cursul strădaniilor celor mai dotați compozitori suedezi din zilele noastre. Potrivit opiniilor de prestigiu, muzica nouă, obligată să continue a se îmbogăți în spiritul expresiv și în tehnica de realizare cea mai cutezătoare, trebuie să tindă structural către zonele de interes afectiv și rațional ale ascultătorilor, să îndeplinească funcția nouă în formă, tradițională în fond a artei umaniste. Pentru a nu se zăgăzui în experimentul pur cerebral, deși cercetează cu pasiune și cutezanță întreg labirintul acestuia, muzica nouă caută să devină un fapt semnificativ al conștiinței contemporane. Iată obiectivul activității unor instituții ca Societatea Fylkingen, adevărat forum al muzicii contemporane de cameră, organizația pentru concertele simfonice „Nutida Musik" (Muzica contemporană), Asociația de concerte, Societatea „Intimmusik". Pentru cercetarea noilor posibilități de realizare sonoră activează Studioul de muzică electronică (EMS — Studion) pe care am avut satisfacția să-l vizitez, dotat cu cea mai modernă aparatură, precum și alte studiouri ca acela de pe lîngă Radioteleviziune.

Punctul de plecare pentru afirmarea muzicii contemporane suedeze îl constituie, spuneam, creația și aportul pedagogic al lui Hilding Rosemberg. Este o personalitate impunătoare și totodată deconcertantă prin amploarea și varietatea operei, prin mobilitatea continuă a stilurilor, amintind astfel de Stravinski, dar stăruind în final către o sinteză personală. Într-un concert cu program integral nordic, dat de orchestra filarmonicii din Stockholm condusă de Antal Dorati, am ascultat din creația lui H. Rosemberg, *Simfonia pentru suflători și percuție*, captivantă prin ingeniozitatea cu care sînt diferențiate pe un spațiu simfonic vast timbrele acestei formații obiectiv dură ; am apreciat măiestria de prim ordin a unui discurs permanent dinamic, linear, care face să renască melodismul cu ecouri din arta gregoriană medievală ; într-un cuvînt, o lucrare de prestigiu cu atît mai mult cu cît izbutește să prevină riscul asemănării cu *Simfonii pentru o formație* similară a lui Stravinski. La Operă am urmărit spectacolul buf *Marionete* cu muzica de același compozitor, o neostilizare a comediei dell'arte, de fermecătoare eficiență liric-muzicală și satiric-scenică. Regia (F. Albenius) și scenografia (S. Nelson) exploatează modalitatea deplinei elocvențe pe care mijloacele sobre dar inspirate o conferă și nu o dată am avut impresia că întîlnesc secvențe din spirituala noastră comedie muzicală *O noapte furtunoasă ;* cu deosebirea că sfera personajelor și rezonanța melosului se apropie mai degrabă de un De Falla decît de folclorul urban transfigurat la noi de Paul Constantinescu. Însă opera suedeză este substanțial națională prin spiritul tratării și agreată din această cauză cu fervoare de public.

Dintre muzicienii generațiilor actuale, trei creatori se reliefează printre componenții așa numitului „Grup de luni", a cărui carte de căpătîi a fost cunoscuta inițiere în compoziție de Hindemith. Este vorba mai întîi de Karl-Birger Blomdahl, prematur dispărut, dar nu înainte de a se fi afirmat cu

Opera regală din Stockholm



https://biblioteca-digitala.ro

proeminență în viața artistică internațională, îndeosebi prin opera *Anniara* aflată în repertoriul teatrelor din Edinburg și Hamburg. În domeniul instrumental-simfonic, Blomdahl a parcurs o cale mereu înnoitoare, mergînd de la serialismul utilizat după procedee pointiliste pînă la o gramatică proprie care-i permite realizarea unei tensiuni expresive aproape excesive, abundente în culori armonice și orchestrale de puternică densitate ritmică contrastantă. *Suita Sysiphos*, muzică electronică, mi-au justificat această apreciere.

Personalitate complexă, Sven-Erik Bäck a asimilat diferite direcții ale mișcării muzicale europene, realizînd piese de cameră și simfonice, o operă radiofonică, balete, coruri, cu o pondere însemnată în muzica țării sale. Stăpînind stilul lui Palestrina și al maeștrilor barocului, Bäck își dezlănțuie, nestingherit de limitele tehnicii și de prejudecățile vreunui sistem, bogata sa fantezie, rămînînd atașat temelor de semnificație umanistă. Muzica pe text de Paul Claudel, motete, o operă după un basm japonez dezvoltă artistic motive etice elevate.

Ca și Bäck, legat direct de practica interpretării muzicale și profesor de compoziție, Ingvar Lidholm sintetizează două concepții estetice tradițional opuse : romantismul și expresionismul. *Pcesis pentru orchestră* și *Laudi pentru cor à cappella* mi-au dezvăluit un temperament viguros, nuanțat de la sensibilitatea poetică de nordică tradiție contemplativă pînă la izbucniri paroxistice de dramatism și tragism, toate reliefate cu rafinament și măiestrie. Alți muzicieni se disting dintr-un interesant grup de autori preocupați să extragă din necunoscut legi, valori, sensuri sonore. Bengt Hambreus, muzicolog pasionat, tinde să realizeze în muzica sa o „orgă spațială fantastică dincolo de orice granițe", tot așa cum Bo Nilsson, trăind în lumea aparte a Laponiei, și Sigfried Naurnan dovedesc căutări inedite susținute cu dăruire.

Activitatea de creație este legată direct de aceea teoretică. Învățămîntul și cercetarea muzicologică, ilustrate azi prin profesorii Ingvar Bengtsson la Uppsala, Ernst Emsheimer și Martin Tegen la Stockholm, se preocupă cu seriozitate de studiul muzicii, de la arta antichității extrem-orientale pînă la experimentul electronic. Bibliotecile, dintre care cea de la Uppsala se bucură de o îndreptățită reputație mondială, muzeul de istoria muzicii, cuprinzînd și o frumoasă documentație folclorică românească, secțiile de muzicologie din cadrul universităților, „Muzikrevy" condusă de Bengt Plejel, editurile de muzică și casele de discuri sînt foarte active în acest domeniu.

Peisajul muzical suedez contemporan se întregește — dacă nu se deschide chiar — cu aspectele unei intense și ridicate activități interpretative. Opera, avînd vechi tradiții care încep cu activitatea celebrei cîntărețe a veacului trecut denumită „privighetoarea nordului", Jenny Lind, cuprinde artiști de renume mondial printre care sopranele Birgit Nilsson și Elisabeth Söderström, contralta Kerstin Meyer, tenorii Jussi Björling și Nicolai Gedda. Orchestra filarmonicii și a radiodifuziunii, alte orchestre din Götteborg, Malmö și încă din trei centre sînt conduse de dirijori ca Westerberg sau Blomstedt, S. Celibidache, S. Comissiona. Festivalul anual de la Stockholm, spectacolele de vară de la teatrul Drottningholm, cicluri de muzică corală interpretate în catedrale — am urmărit — un excelent program de *cori spezzatti* din creația lui Heinrich Schutz dat de Adolf Frederiks Kyrka — manifestări ale artei folclorice deosebit de vii îndeosebi în regiunea Dalecarlie sporesc farmecul și originalitatea vieții artistice suedeze. Teatrul din cetatea medievală Vibli, situată în insula Yotland, este celebru prin succesele obținute în ultimii 40 de ani cu opera *Petrus de Dacia* compusă de Friedrich Mackler și

https://biblioteca-digitala.ro

avînd ca subiect călătoriile europene inclusiv în ţinuturile româneşti ale unui celebru personaj suedez de epocă.

Este de apreciat efortul întreprins de către Centrul naţional pentru propagarea concertelor, Asociaţia educaţiei muncitoreşti, care grupează cîteva mii de cercuri pentru studii muzicale, în direcţia descentralizării vieţii muzicale, a extinderii ei pînă la localităţile în care clima defavorizează prezenţa formaţiilor muzicale.

Aflată în plină efervescenţă, preocupată deopotrivă să se integreze în mişcarea artistică mondială a epocii noastre şi totodată să devină în propria ţară un fapt de rezonanţă socială, viaţa muzicală suedeză preţuieşte cu căldură valorile culturii muzicale româneşti. O audiţie de muzică românească, solicitată de catedra de compoziţie a conservatorului din Stockholm, numeroase alte contacte pe care le-am avut cu muzicienii suedezi mi-au adeverit existenţa unui viu interes şi a unor mari resurse în această direcţie, a dorinţei reciproce ca acestea să fie cît mai durabile şi eficient fructificate.

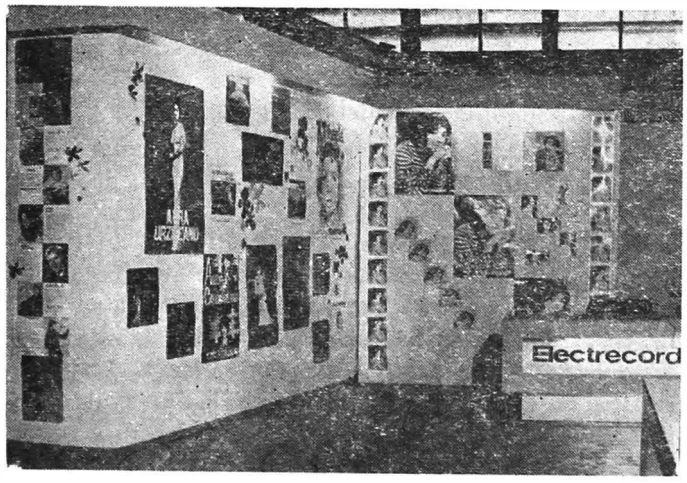
Sopot '74

Ajuns în acest an la a 14-a sa ediţie, *Festivalul internaţional de muzică uşoară de la Sopot* a atras din nou — în zilele ultimei decade a lunii august — o lume pestriţă în cunoscuta localitate balneo-climaterică de pe litoralul polonez al Mării Baltice. Ca la orice Festival de acest gen, în jurul celor 30 de cîntăreţi din 20 de ţări s-au strîns aci sute de compozitori, textieri, instrumentişti, reprezentanţi ai unor case de discuri, companii de radio şi televiziune, agenţii de impresariat, întreprinderi de comerţ exterior pentru discuri, ziarişti, pe lîngă miile de spectatori care „vînau" bilete pentru a putea participa, în uriaşul teatru de vară cu 6 000 de locuri, la concertele anunţate. Pe fundalul forfotei neîntrerupte — de la primele ore ale dimineţii pînă tîrziu după miezul nopţii — a tuturor celor legaţi în mod direct sau indirect de manifestările Festivalului, s-a desfăşurat ediţia din acest an, concepută ca o competiţie între casele de discuri.

Pe lista participanţilor s-au aflat înscrişi cîntăreţi reprezentînd firme discografice din Anglia, Austria, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, R.D. Germană, R.F. Germania, Grecia, Irlanda, Jugoslavia, Olanda, România, Spania, S.U.A., Suedia, Ungaria şi U.R.S.S., unii dintre ei afirmaţi de mai multă vreme în lumea internaţională a muzicii uşoare ca de pildă Chris Montez (S.U.A.), Radojka (Jugoslavia), Euson (Olanda), Pavel Barton (Cehoslovacia), Sofia Rotaru (U.R.S.S.), Marion (Finlanda) sau Marina Voica (România). Toţi aceştia s-au întrecut pentru a cuceri trofeele concursului (Marele premiu al discului, premiile I, II şi III la „Ziua discului", premiile I, II şi III la „Ziua poloneză") atribuite de juriul internaţional, alcătuit din reprezentanţii celor 30 de case de discuri prezente. În plus, mai erau anunţate un premiu special decernat de membrii polonezi ai juriului, un premiu de aranjament orchestral, un premiu al publicului, un premiu al presei şi un premiu al fotografilor acreditaţi la Festival.

Urmărind desfăşurarea diferitelor seri ale concursului, membrii juriului au putut constata că în timp ce nici unul dintre concurenţi nu se distanţa în chip vădit faţă de ceilalţi, cel puţin 12—13 candidaţi (incluzînd şi unele din grupurile vocal-instrumentale ce participau alături de soliştii vocali) prezentau un bun nivel profesional mediu, justificînd prezenţa lor în palmaresul final. În aceste condiţii, clasamentul era deschis hazardului, mai ales că desemnarea diferiţilor premiaţi a avut loc prin simpla adunare a voturilor secrete, fără nici o discuţie prealabilă. Numai un astfel de hazard poate explica atribuirea „Marelui premiu al discului" cîntăreţei finlandeze Marion, o interpretă înzestrată cu o prezenţă scenică agreabilă, şi cu un oarecare temperament, dar în nici un caz cu calităţile ieşite din comun care să justifice un premiu atît de prestigios. În plus, Marion nici nu a prezentat la „Ziua discului" cîntece din patria sa, ci melodii de largă circulaţie din repertoriul anglo-american, printre care *I believe in music*. Cele trei premii pentru „Ziua discului" au revenit, în ordine, lui Serghei Zaharov (U.R.S.S.), Joe Cuddy (Irlanda) şi Akira Fuse (Japonia), toţi trei buni profesionişti, dotaţi cu însuşiri vocale pe drept remarcate, dar folosind stiluri nu tocmai de actualitate în muzica uşoară internaţională.

La „Ziua poloneză", în care toţi interpreţii au trebuit să prezinte un cîntec provenind din creaţia de gen a compozitorilor ţării organizatoare, premiul I a revenit — spre surpriza publicului şi chiar a multora dintre membrii juriului — grupului suedez „Scafell Pike", ale cărui manifestări scenice s-au desfăşurat sub semnul unui gust artistic îndoielnic.



https://biblioteca-digitala.ro

Următoarele două premii au fost atribuite Sofiei Rotaru (U.R.S.S.) și grupului „2+1" (Polonia), prima o cîntăreață cu voce plină și un stil viguros, ceilalți deosebit de populari în Polonia.

Premiul special al membrilor polonezi ai juriului i-a fost acordat lui Chris Montez (S.U.A.), interpret agreabil, simpatic, dar fără alte calități deosebite, iar premiul pentru aranjament orchestral japonezului Hiroshi Miyagawa, autorul unor orchestrații ample, de mare efect. În fine, Pavel Barton (Cehoslovacia) a primit premiul presei, Irena Jarocka (Polonia) premiul publicului, iar solista feminină din grupul polonez „2+1" premiul fotografilor.

În acest palmares au rămas neincluși cîțiva cîntăreți care ar fi putut figura cu egală îndreptățire pe oricare dintre locuri. Mă refer la Radojka (Iugoslavia), cu un glas interesant, de culoare „închisă" și o evidentă știință a frazării, la Euson (Olanda), sensibil, discret, fără „efecte" emfatice, la Daniel Velasquez (Spania), cu o voce amplă de tenor, la grupul „Corvina" (Ungaria), tineresc, original, plin de fantezie și antren, și în fine la Marina Voica, ale cărei calități de seriozitate profesională și de varietate a mijloacelor le cunoaștem cu toții. La „Ziua discului" Marina Voica a cîntat *Stelele* de George Grigoriu și *O romantică fată* de Marius Țeicu, iar la „Ziua poloneză" o melodie antrenantă a lui Wlodzimierz Korcz, căreia Ovidiu Dumitru i-a scris textul românesc (sub titlul *Dacă...*), iar Iosif Hastreiter un aranjament de frumoasă ținută. Succesul ei de public a fost indiscutabil, o seamă de impresari și de reprezentanți ai unor case de discuri din diferite țări s-au declarat interesați să mențină cu ea un contact în continuare, dar... juriul a fost de altă părere. Este un risc pe care îl comportă orice participare la un concurs.

În ansamblu, atît palmaresul (în majoritate) cît și reacția publicului (de asemenea în majoritate) a confirmat o dată mai mult preferința pentru vocile frumoase, cu ambitus larg, cu acute puternice, însoțite de o frazare expresivă, de o prezență scenică atrăgătoare și de o gestică firească. Ca membru în juriu, am putut constata personal această orientare, cu prilejul diferitelor votări.

Simultan cu Festivalul, a avut loc la Sopot un Tîrg internațional al discului, la care casa românească „Electrecord" a avut un stand propriu. La diferite unități specializate din localitate s-au vîndut discuri românești, de un interes deosebit bucurîndu-se, în mod firesc, discul Marinei Voica, prezentă la concurs. La fel ca celelalte case care au luat parte la Tîrg, „Electrecord" a organizat un panou special dedicat cîntăreței care ne-a reprezentat la Festival. La acest stand, Marina Voica a avut întîlniri cu publicul, acordînd autografe pe discurile sale. Tot aci au avut loc și convorbiri cu diferiți delegați ai altor case de discuri, interesate să inițieze sau să lărgească relațiile comerciale cu România în acest domeniu specific, de care răspunde întreprinderea de comerț exterior „Cipexim", de asemenea reprezentată la stand.

După cum se poate conchide, Festivalul și Tîrgul de la Sopot au constituit prilejuri binevenite pentru afirmarea în continuare a muzicii ușoare românești și a discului românesc pe plan internațional. Participarea țării noastre la ambele manifestări a trezit un interes confirmat în permanență cu prilejul contactelor pe care grupul nostru le-a avut cu numeroasele personalități din domeniul artistic și economic, prezente la Sopot. Iar felicitările călduroase ce ne-au fost adresate în ziua de 23 August — care a coincis cu penultima zi a Festivalului — au demonstrat o dată mai mult prestigiul de care se bucură astăzi România în lumea internațională.

Edgar ELIAN

Mișcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria

Înapoindu-mă dintr-o vizită de documentare cultural-artistică, efectuată în R.P. Bulgaria, aș dori să consemnez în rîndurile ce urmează, cu deosebire cîteva aspecte privind mișcarea muzicală de amatori în țara vecină și prietenă, mișcare stimulată în acest an jubiliar de sărbătorirea a trei decenii de la victoria revoluției socialiste bulgare.

La Sofia am participat la repetițiile unor valoroase formații corale de amatori (Corul bărbătesc „Gusla", Corul mixt „Vladimir Maiakovski", Corul mixt „Gheorghe Kirkov" — formații care au dobîndit laurii unor importante concursuri internaționale). Tot în acest frumos oraș am avut prilejul să asist la repetițiile unei prestigioase formații corale profesioniste, Capela de Stat din Sofia, iar la Institutul pentru mișcarea artistică de amatori, am avut o interesantă discuție cu Ana Tricikova, directoarea acestei instituții precum și cu Donka Bosadjieva — specialistă în problemele muzicii corale, care s-a referit pe larg la amploarea, repertoriul, calitatea artistică interpretativă, pregătirea dirijorilor, colaborarea cu creatorii și instituțiile profesioniste, festivaluri și concursuri ale mișcării corale de amatori din Bulgaria. Vizionînd la Opera din Sofia un spectacol cu *Tosca*, alături de valoroșii soliști bulgari, în distribuția acelei seri am urmărit cu emoție și mîndrie, evoluția baritonului român Octav Enigărescu care, în rolul lui Scarpia a cucerit exigentul public sofiot.

Continuîndu-mi călătoria, am poposit cîteva zile în orașele Plovdiv și Varna, unde am participat, alături de alți dirijori și compozitori invitați din diferite țări, la desfășurarea celei de a patra ediții a Concursului Republican al formațiilor corale de amatori.

În R.P. Bulgaria activează un număr impresionant de formații corale de amatori, 5816, de toate tipurile și genurile (coruri mixte, coruri pe voci egale, grupuri vocale, formații camerale, coruri de tineret, pionierești și școlărești, coruri muncitorești și să-

https://biblioteca-digitala.ro

teşti, corale orăşăneşti reprezentative etc.), toate îndrumate de un for unic specializat : *Institutul pentru mişcarea artistică de amatori din Sofia.* Munca de îndrumare muzicală în cadrul acestui institut este desfăşurată de 5 specialişti : 2 pentru muzică corală (coruri clasice şi coruri populare), unul pentru formaţii simfonice, cîte unul pentru muzică uşoară — estradă şi populară. În afara acestui colectiv restrîns salariat, mai activează un colectiv obştesc format din 62 persoane, specialişti aparţinînd tuturor instituţiilor interesate în buna desfăşurare şi prosperare a activităţii muzicale de amatori. De asemenea, mai funcţionează un birou operativ, alcătuit din 22 de persoane, reprezentanţi ai Uniunilor de creaţie şi Organizaţiilor de masă, care, sub îndrumarea directorului Institutului acţionează direct şi cu maximum de eficienţă în ce priveşte calitatea tematică şi artistică a repertoriilor (editare-difuzare), elaborarea unui sistem unitar al organizării spectacolelor, festivalurilor şi concursurilor naţionale, participarea la manifestări internaţionale etc. De o deosebită atenţie în cadrul institutului, în ce priveşte îndrumarea artistică, se bucură dirijorii de cor, care sînt retribuiţi din fondurile de stat pentru cele 18 ore pe care le prestează săptămînal în cadrul formaţiilor. În oraşul Plovdiv funcţionează periodic şi sistematic un Centru de pregătire a dirijorilor de cor, ale cărui colocvii (organizate trimestrial) sînt conduse de cele mai prestigioase personalităţi muzicale din R.P. Bulgaria. De asemenea, la Conservatorul din Sofia funcţionează o secţie de dirijat coral cu durata de un an, unde sînt selecţionate tinere talente din întreaga ţară.

Merită semnalat în mod deosebit faptul că, anual, numeroase formaţii corale de amatori din Bulgaria, bineînţeles cele mai valoroase, riguros selecţionate, sînt prezente la aproape toate manifestările internaţionale destinate acestora (Cark — Irlanda, Longoc'len — Anglia, Arezzo şi Gorizia — Italia, Debreţin — Ungaria, Tallin — Estonia, Zelin — Jugoslavia, ş.a.).

Concursul Republican al formaţiilor de amatori se organizează în R.P. Bulgaria, cu regularitate, o dată la 5 ani, manifestarea devenită tradiţională fiind apreciată de un public larg şi competent, constituie un puternic prilej de stimulare şi verificare a stadiului artistic-interpretativ al mişcării artistice de mase. Ediţia din acest an a acestui concurs, după fazele preliminare, a angrenat în etapa finală 342 formaţii corale repartizate astfel : 72 formaţii pioniereşti, 22 corale reprezentative ale pionierilor şi şcolarilor, 39 coruri de tineret din licee, 11 coruri săteşti de tip clasic, 17 grupuri corale, 115 coruri ale întreprinderilor şi instituţiilor din oraşe. Majoritatea formaţiilor care au evoluat, deşi compuse din 80—100 persoane, au oferit o sonoritate compactă, densă, amplă, nuanţată, o adevărată încîntare pentru spectator. În cadrul concursului, fiecare formaţie a prezentat obligatoriu cîte 5 piese, dintre care una aparţinînd repertoriului universal — începînd cu sec. XVI—XVII şi pînă în zilele noastre — o lucrare din creaţia corală rusă şi sovietică şi trei piese din creaţia compozitorilor bulgari (piese lirice sau cîntece de masă, prelucrări de folclor sau de inspiraţie proprie) în toate, abundînd o mare varietate tematică.

Un element relevabil l-a constituit alegerea repertoriului. Fiecare formaţie a prezentat lucrări corale în raport cu potenţele sale interpretative, cu specificul genului pe care îl reprezenta. Am audiat în cadrul concursului cîteva sute de lucrări corale, unele aparţinînd celor mai valoroşi creatori ai genului (Gheorghe Dimitrov, Todor Popov, Alexandru Tanev, Victor Raicev, Filip Cutev, Nicolae Stoikov, Liubomir Pipcov, Krasimir Kiurkcinski ş.a.), lucrări puternic inspirate din trecutul de luptă al poporului bulgar sau din realitatea contemporană socialistă, piese corale de o mare diversitate tematică a conţinutului şi stilului într-o desăvîrşită elaborare a formei. Multe din ele au impresionat printr-o înaripată linie melodică, puternic influenţată de melosul popular autohton, prin folosirea alternativă a ritmurilor clasice specific bulgăreşti, prin tratarea modală armonic-polifonică (în special a cîntecelor de inspiraţie folclorică) etc. Alături de lucrări ale patrimoniului coral bulgăresc, pe scena concursului au răsunat cîntece aparţinînd celor mai diferite şcoli naţionale de creaţie a genului : de la Hassler, Gastoldi, Monteverdi, Lassus, Händel, Palestrina, Schumann, Bartholdy, la Brahms, Poulenc, Stravinski, Bartok, Britten, Rachmaninov, Ceaikovski, Şostakovici, toate într-o interpretare adecvată, la un bun nivel tehnic, cu expresivitate şi înţelegerea deplină a stilului.

În afară de capitala ţării, mişcarea corală de amatori din Bulgaria a cunoscut o perpetuă ascensiune şi înflorire şi în alte centre ca : Burgas, Varna, Russe, Tolbuhin, Plovdiv, Iambol, Stara Zagora, oraşe în care activează permanent numeroase formaţii corale, multe atingînd un nivel profesionist de interpretare. Nivelul artistic deosebit pe care l-au atins formaţiile corale bulgăreşti se datorează în bună măsură unor renumiţi dirijori, personalităţi marcante ale vieţii muzicale (Vasil Ştefanov, Mihail Anghelov, Vasil Arnaudov, Zahari Mednicarov, Samuil Vidas, Stoian Kralev, Vera Abadjieva, Bogdana Popova, Liba Ghinleva, Hristo Nedelcov, Marin Cionev, Anghel Manolov ş.a.) care se află într-o strînsă colaborare cu coriştii amatori, îndrumîndu-i cu multă dragoste şi probitate profesională. Merită relevat faptul că, în cadrul mişcării corale de amatori din R.P. Bulgaria, activează ca dirijori foarte mulţi tineri şi femei, majoritatea formaţi la Conservatorul din Sofia.

Organizarea Concursului Republican, din acest an jubiliar, al formaţiilor corale din R.P. Bulgaria a fost impecabilă sub multe aspecte : respectarea cu stricteţe a programului alcătuit cu minuţiozitate, competenţa juriului (format din persoane de strictă specialitate) etc.

În final, peste 50 de formaţii au obţinut medalii de aur — un fapt concret ce atestă nivelul superior de interpretare şi seriozitatea cu care formaţiile au întîmpinat prestigiosul concurs Republican al corurilor de amatori din ediţia acestui an, manifestare grandioasă ce reflectă cu prisosinţă grija pe care

https://biblioteca-digitala.ro

forurile conducătoare de partid și de stat o manifestă față de arta corală bulgară, pentru perpetuarea și valorificarea prestigiului și resurselor acesteia.

Gheorghe C. IONESCU

Festivalul de la Salzburg 1974

I

Anotimpul n-a fost prea generos, în acest an, cu festivalul de vară de la Salzburg. Dacă cele aproape o sută și cincizeci de mii de bilete de intrare vîndute la recitalurile, concertele, spectacolele lirice și dramatice programate au acoperit doar în parte cheltuielile fabuloase ale manifestării, ploaia și negurile prea de timpuriu prevestitoare de toamnă au acoperit în întregime, și multe zile de-a rîndul, orașul plin de străini și de austrieci veniți, din toate colțurile țării lor, la acest festin de artă celebru în lumea întreagă.

Se pare, însă, că de astă dată festinul a satisfăcut mai puțin publicul ca în anii precedenți. Și nu numai pentru prețul ridicat al accesului în marea și mica sală de festivități sau la Mozarteum — prețuri de altfel dublate și chiar triplate în ultimul moment de comerțul ilicit practicat de traficanți cu biletele —, ci și pentru că, așa cum afirmă presa vieneză în cronicile sale și în bilanțul final, conducerea artistică prezintă semnele îngrijorătoare ale unei anchilozări.

Anchilozarea acestora s-ar manifesta, după părerea criticilor în graba pregătirii unora din spectacolele lirice, de către Karajan — ținta în continuare a cronicarilor austrieci! —, cu artiști sosiți în ultima clipă și supuși astfel unor obositoare repetiții nocturne, de cîte cinci și șase ore, cu distribuții neomogene, alcătuite după capriciile de moment ale dirijorului, care face parte din comitetul de organizare și direcție al festivalului.

Au fost, după cum se vede, acuzații grave, deși doar parțial întemeiate.

II

Prilejul maximei nemulțumiri l-a oferit, pare-se, spectacolul operei *Flautul fermecat* de Mozart, în regia italianului Giorgio Strehler și sub conducerea muzicală a lui Karajan. Interesul manifestat de public a fost atît de mare, încît nu s-au mai găsit bilete — nici la prețurile de speculă ale pieței negre — cu două săptămîni înainte. Fără invitație, rămîneam și eu în mulțimea ce se strînsese în fața noului Festspielhaus, să zgribulesc în jilava noapte alpină. Înarmat cu ea, am putut urmări spectacolul, feeric montat și executat cu uluitoare precizie și acuratețe de orchestra Filarmonicii din Viena, dar cîntat de soliștii vocali cu mai puțină finețe decît o presupune tradiția salzburgheză a interpretării lui Mozart.

Dacă în rolul lui Papageno, baritonul Hermann Prey n-a fost mai prejos de Fischer-Dieskau, cu care publicul festivalului și criticii se obișnuiseră în ultimii ani, Pamina interpretată de Edith Mathis, Tamino al lui Rebé Kollo, Sarastro al lui Peter Meven și Regina nopții a coloraturei Edith Gruberova au întrunit prea puține adeziuni. Am remarcat pe scenă o oarecare nesiguranță, chiar stinghereală, pe care regizorul pare s-o fi prevăzut și a căutat s-o scuze sau cel puțin s-o explice, încă înainte de spectacol, declarînd presei că *Flautul fermecat* „e prea mare și prea profund, iar timpul de repetiții mult prea scurt pentru a putea fi socotite soluționate toate aspectele și amănuntele unui spectacol fără cusur".

Karajan a împărtășit această opinie a colaboratorului său, dar spectacolul nu se putea amîna și „cusururile", de care vorbise Strehler, au fost evidente, deși nu întotdeauna supărătoare, la spectacol.

Numai că, la Salzburg, muzica și interpretarea ei, îndeosebi cînd este vorba de Mozart, geniul locului, nu suferă aproximațiile. Ea tinde, cum afirma Hugo von Hofmannsthal, „spre absolut".

III

Comemorarea lui Hofmannsthal, de la a cărui naștere s-au împlinit în 1974 o sută de ani, a constituit una din preocupările organizatorilor ediției din acest an a festivalului de la Salzburg. Poet, dramaturg, eseist, el a fost nu numai unul din creatorii festivalului, ci și autorul libretelor cîtorva din cele mai importante opere ale lui Richard Strauss, ca *Elektra* (1908), *Cavalerul rozelor* și *Ariadne în Naxos* (1910), *Femeia fără umbră* (1914) etc. Ultima din ele a fost prezentată în premieră pentru Salzburg, în sala mare a noului Festspielhaus, sub bagheta lui Karl Böhm și în regia lui Günther Rennert. Rolul titular i-a fost încredințat cîntăreței Leonie Rysanek, o artistă stăpînă pe vocea și expresia sa, atingînd culmi remarcabile ale intensității dramatice. A și fost ovaționată, la fel ca Böhm și filarmonicii vienezi, de publicul ridicat în picioare.

N-am rămas însă cîtuși de puțin convinși că scenografia lui Schneider-Siemssen a contribuit în vreun fel la înțelegerea de către spectatori a acestei povești simbolist-expresioniste, situată în ambianța monocromă a unor draperii, fără vreun detaliu, fără prea multă evoluție în scenă, ci doar cu jocurile de reflectoare atît de dragi, nu demult lui Wieland Wagner și atît de puțin agreate de spectatori și artiști deopotrivă. Franz Endler, criticul muzical al ziarului central *Die Presse*, s-a exprimat de astă dată în termeni de-a dreptul violenți despre „kitschul" montării, deplîngînd nerealizarea acelui spectacol integral pe care, în concepția lui Strauss și Hofmannsthal, opera îl presupune.

Am văzut ziua următoare, în fosta casă a lui Hermann Bahr, eseist și critic teatral, care a exprimat o întreagă epocă în scrierile sale — cea cunoscută sub eticheta de *Jugendstil* —, expoziția comemorativă Hugo von Hofmannsthal, organizată de fundația Max Reinhardt. Am fost condus chiar de văduva lui Reinhardt, doamna Thimig, care mi-a arătat schițele de decor ale autorului, cu observații

https://biblioteca-digitala.ro

marginale făcute de Richard Strauss. Nici vorbă de draperii, de simplificări monocrome, de o viziune statică a personajelor în aceste sugestii și proiecte pline de culoare ale creatorilor operei!

Se pare că modernizările — în sensul unor reduceri și abstractizări o operelor lirice — nu sînt agreate la Salzburg.

IV

Spectatorul de festival este lăsat în voie să-și aleagă ce dorește din bogatul program, care făgăduiește certe delicii estetice iubitorilor muzicii. Dar dorința este limitată de incapacitatea cuprinderii întregului, nu numai datorită cheltuielilor ce le presupun satisfacerea acestei dorințe, ci și manifestărilor paralele. Am optat, astfel, pentru un concert al orchestrei Filarmonicii din Viena, dirijat de Abado, solist fiind pianistul Clifford Curzon, care a cîntat *Concertul „Încoronării"*, KV 537 de Mozart, nu numai cu o fermecătoare cadență proprie în prima parte, alcătuită din citate mozartiene original variate, ci și cu un tușeu delicat dar ferm, de o rară sugestivitate. Orchestra vieneză, care este fără îndoială una din cele mai bune azi pe continent, demonstrează o claritate și înaripare a execuției cum nu ne este dat să auzim prea des. În *Simfonia a IV-a* de Brahms, ea a vădit adîncime, forță și finețe, transformîndu-se într-un singur instrument gigantic sub bagheta lui Abado.

Un moment de unică strălucire l-a oferit ascultătorilor tenorul suedez Nicolai Gedda care a cîntat piese și cicluri de lieduri de Glinka, Mussorgski și Rahmaninov. Notele emise de el, după ce fuseseră filtrate printr-o extraordinară sensibilitate și inteligență artistică, s-au transformat în valuri de materie parcă, inserîndu-se în afectele auditorilor și iscîndu-le o stare de transă.

Concertul orchestrei vieneze și recitalul lui Gedda au fost, poate, momentele cele mai elevate ale ediției 1974 a festivalului de la Salzburg, care colorează an de an viața muzicală de pe continent cu tradiția lui de o jumătate de veac.

George SBÂRCEA

Știri muzicale

● Violonistul Mihai Constantinescu împreună cu pianista Victoria Ștefănescu au susținut un număr de concerte în Spania. Ei au prezentat *Sonata în Mi major* de Bach, *Sonata op. 86* de Beethoven, *Muzica funebră* — în memoria victimelor de la Auschwitz — de Doru Popovici și *Sonata a III-a* de Brahms. Prin titluri ca „Grato concierto del duo Humano" *(La Region)*, „Extraordinario concierto de Mihai Constantinescu y Victoria Stefănescu" *(El Comercio* — Gijon), prin cuvinte cum sînt „Como regalo, y antelas ovaciones del publico"..., „instrumentistas admirabiles", „prolongados aplauses del publico", etc. — cronicarii și-au arătat — în unanimitate! — aprecierile. Un deosebit succes l-a avut *Muzica funebră* de Doru Popovici: „piesă atrăgătoare"... „de o expresie dureroasă"... *(La Region)*, „piesă ce reflectă o puternică tristețe"... *(Voluntad* — Gijon), ...„me ha parecido igualmente densa de contenido emotivo y de genialidad"... *(El Comercio* — Gijon), etc. Este semnificativ că autorii cronicilor și-au adus aminte cu bucurie și de compoziția lui Doru Popovici — *Codex Caioni* — prezentată în Spania în lunile trecute de orchestra „Camerata".

Mihai Constantinescu este pentru a doua oară în Spania, unde datorită succeselor, a fost din nou invitat, pentru stagiunea viitoare.

● Cele zece reprezentații ale operei *Carmen* au fost vizionate, la ediția din acest an a festivalului de la Bregenz (Austria), de 41.687 de spectatori: un record pe care opera lui Georges Bizet nu l-a mai realizat pînă acum.

● Personajul principal al noului film muzical de Denny-Kayne, intitulat *Minunata Copenhaga*, este scriitorul danez Andersen. Se caută o cîntăreață care s-o întruchipeze veridic pe Jenny Lind, marea artistă lirică a secolului XIX, pentru care autorul atîtor povești fermecătoare pentru copii a nutrit o specială afecțiune.

● Un ansamblu de balet sovietic, în frunte cu Maia Plisețkaia, al Teatrului Mare din Moscova a întreprins, la sfîrșitul verii, un lung turneu, soldat cu deosebit succes, în Statele Unite ale Americii și Mexic.

● În programul «Zilelor Muzicale» de la Donaueschingen, din octombrie 1974, figurează în primă audiție mondială și noua lucrare a lui Pierre Boulez: *In memoriam Maderna*.

● Unul din marii jazzmeni ai secolului, trompetistul american Bill Chase, și-a pierdut viața într-un accident de aviație. Artistul dispărut a fost colaborator apropiat, ani în șir, al lui Stan Kenton, Maynard Ferguson și Woody Herman.

● Teatrul londonez Covent Garden și-a inaugurat stagiunea 1974—1975 cu o nouă montare a *Tetralogiei* de Richard Wagner, regizor fiind Friedrich Götz, iar dirijor Collin Davis.

● La festivalul de la Orange (Franța) a fost prezentat, în fața a 11.000 de spectatori, *Recviemul* de Hector Berlioz, în interpretarea a 436 de soliști și coriști, acompaniați de o orchestră compusă din 216 instrumentiști.

● O antologie de trei discuri LP *In memoriam Pablo Casals* (CBS 77363) prezintă și păstrează pentru posteritate marea măiestrie, ca violoncelist și dirijor, a artistului spaniol. Antologia conține piese de Bach, *Concertul opus 129* de Robert Schumann, compoziții de Casals și o colaborare cu Alexander Schneider și Mieczyslaw Horsowszki într-un *Trio* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

https://biblioteca-digitala.ro

Opera „Bălcescu" în premieră

Pe scena Operei Române a fost prezentată în premieră opera *„Bălcescu"* de Cornel Trăilescu, pe un libret de Val Săndulescu.

Întruchiparea figurii, devenită legendară, a marelui patriot revoluționar, luptător pentru cauza poporului român, a necesitat o muncă artistică deosebită, pe care o subliniem din capul locului cu toată calda apreciere meritată. Într-o succesiune de 11 tablouri e înfățișată activitatea înflăcărată, dîrză și neobosită dusă de Bălcescu, militant pentru libertatea și unitatea națională.

Desigur, atenția ne-a fost solicitată într-o largă măsură de muzica realizată de compozitorul și dirijorul Cornel Trăilescu care, beneficiind de o remarcabilă cultură în domeniul teatrului liric, purta cu sine „cheia" care să deschidă și să rezolve muzical, multitudinea exigențelor unui libret întocmit în chip judicios și care, fără a abandona realitatea istorică, a apărut colorat de acel patos revoluționar romantic propriu lui Bălcescu.

Este de relevat în primul rînd „construcția", ca să-i spunem astfel, în mare, a operei, Cornel Trăilescu făcînd să se succeadă cu discernămînt artistic monologul protagonistului (Dan Iordăchescu), acompaniat îndeobște de orchestră, cu scene de masă în care corurile se ridică pe primul plan, ori cu intermezzi simfonice de o comunicativă forță lirică, deseori dramatică. La ridicarea cortinei, scena în care apare mănăstirea unde se află închis într-o chilie Bălcescu, toaca și dangătele clopotelor, apoi corul care psalmodiază ceva, în surdină, creează o atmosferă apăsătoare, tulburătoare. Nu e un bocet, ori un vaier ci o adevărată „voce a pămîntului"...

Nu mai puțin sugestivă prin realismul ei e scena de la conacul de la Mînjina, al lui Costache Negri. După sfatul avut cu patrioții și cărturarii luminați — Alecsandri, Alecu Russo, Kogălniceanu, Bălcescu spune, într-un avînt eroic și mobilizator: „Am stat de vorbă cu strămunii"... O notă maiestuoasă o are muzica în corul popular de aclamație. Este o muzică autentic românească. Prin măsurile sale nepereche, prin stilul ei, ne-a dus cu gîndul la unele momente din suite orchestrale românești. Apariția lui Alecsandri (Valentin Teodorian) care ca și Costache Negri (Octav Enigărescu), Mihail Kogălniceanu (Constantin Gabor), Eliade Rădulescu (Ioan Hvorov) sînt foarte bine realizați scenic, prilejuiește cîntecul *Mioriței* (Victoria Bezetti). Acesta exprimă sentimentul popular specific românesc, pe un acompaniament coral realizat cu mult talent, ca un murmur. Este unul din momentele remarcabile ale operei. Compozitorul a urmărit și a reușit să realizeze o *Mioriță* de desăvîrșită autenticitate (foarte sugestive au apărut acele accente, ca de hăulită, redate în surdină, de cor). Aici Dan Iordăchescu, emoționat și transfigurat, exprimă vibrant crezul patriotic al lui Bălcescu despre „Această țară mîndră și binecuvîntată care pe culmile cele mai înalte ale munților Carpați... etc." Tema va reveni de-a lungul operei, ca un leit-motiv. Relevăm armonizarea simplă, cu totul românească a corului și reluarea cîntecului *Mioriței*, dramatizat, apoi acea cadență liberă. Am reținut acompaniamentul orchestral, în care compozitorul a folosit cu multă discreție o seamă de instrumente de percuție (tălăngi, clopoței, bongos) și care creează acea ambianță pastorală specifică.

Un iobag (Cornel Stavru) cîntînd cu forță, redă cu mult patos asuprirea poporului iar Bălcescu clamează eroic și convingător: „E dreptul nostru sfînt s-avem un viitor de aur". Toți jură să lupte pentru libertatea poporului.

Acțiunea ne transpune apoi la Neapole unde Bălcescu se află cu iubita sa Luxița (Eugenia Moldoveanu — voce excepțională, lirico-dramatică, cînt de o mare puritate). În duetul cu Bălcescu, Luxița îl conjură să meargă la Paris. Duetul de un mare echilibru și de un patetism puternic este unul din momentele importante ale operei. Bălcescu e preocupat însă de cercetările sale asupra lui Mihai Viteazu, de căutarea documentelor. El poartă permanent în sufletul țara sa, lupta ce trebuie s-o ducă. Aici compozitorul a avut fericita inspirație de a readuce, de data aceasta în culise, *Mioriția*, soliștii și corul care evocă perfect starea sufletească, viziunea neclintită despre România a lui Bălcescu. El renunță la Luxița și la viitorul său copil căci înfocatul său patriotism îl mînă să lupte pentru triumful ideilor de „libertate și frăție", pentru unitatea națională a poporului, a României. Dan Iordăchescu a redat totul cu mult patos, cu un dramatism, putem spune, sfîșietor. Urmează zilele fierbinți ale revoluției populare care salvează guvernul provizoriu — Ana Ipătescu (Mihaela Mărăcineanu) apărînd o conducătoare avîntată. Vocea ei e caldă, comunicativă și imperioasă.

Tabloul următor: tabăra lui Avram Iancu (Nicolae Florei). Aici, o scurtă paranteză pentru a arăta că rolul oșteanului de veghe a fost încredințat lui Ludovic Spiess — un rol foarte mic dar pe care valorosul nostru artist l-a împlinit cu aceeași dăruire, cîntînd cu mult farmec, ca și cînd ar fi fost un rol mare. Meritul său. Același lucru îl putem spune și despre David Ohanesian care împlinește, de asemenea, un rol mic, acela al cancelarului austriac Felix von Schwarzenberg, cu tot prestigiul artei sale scenice. Corul oștenilor a apărut melodios, variat și foarte românesc, punînd în valoare posibilitățile deosebite ale corului bărbătesc al Operei Române.

Bălcescu este silit să se expatrieze. Pe cheiul portului Turnu-Măgurele, înainte de a pleca în exil, are loc duetul dramatic dintre el și mama sa Zinca (Iulia Buciuceanu). Ea încearcă să-l înduplece a se adresa lui Vodă. Dar Bălcescu refuză cu demnitate. Momentul în care rămas singur pe chei, se îndreaptă spre vasul ce-l va duce departe de țară, este culminant, prin monologul în care Dan Iordăchescu se

https://biblioteca-digitala.ro

dovedește o dată mai mult nu numai un excelent cîntăreț dar totodată și un admirabil actor.

În desnădejdea plecării sale, Bălcescu încearcă însă bucuria de a vedea mulțimea adunată să-l petreacă și care îl omagiază cu dragoste, cu căldură. Finalul este puternic, impresionant.

Cornel Trăilescu a pus în joc toată experiența sa de încercat muzician, eșafodînd o lucrare care se distinge prin chipul în care a reușit să dea viață scenică unui personaj ilustru al istoriei noastre frămîntate. Muzica sa are organicitate, este făurită cu un mare simț al echilibrului, al succesiunii contrastante a scenelor. Ea este românească, cantabilă, vie și expresivă.

Lucrarea beneficiază și de faptul că fiecare rol a fost gîndit pentru un anumit interpret, Cornel Trăilescu cunoscînd perfect posibilitățile, capacitatea interpretativă a unei distribuții de primul ordin, alcătuită, pe lîngă cei citați (în frunte cu Dan Iordăchescu cu o creație pe care o apreciem ca fiind cu totul excepțională) și pe Magda Ianculescu, Elena Grigorescu, Valeria Savu, Cornel Fînățeanu, Constantin Gabor, Constantin Iliescu, Valentin Loghin, Viorel Ban, Cezar Ionescu, Dan Zancu, Nicolae Bratu și Florin Hudeșteanu, fiecare avînd un aport deloc neglijabil.

Regizorul Hero Lupescu a rezolvat cu inteligența și curajul ce-l caracterizează un spectacol de intens suflu revoluționar și patriotic. Vrem totuși să semnalăm că în final, Bălcescu se cade să apară, desigur, măcinat de ftizie dar fără acea cîrje care ne-a făcut să credem că e paralitic...

Nu precupețim nici un elogiu cînd este vorba de dirijorul corului Stelian Olariu — (dozări infailibil juste ale maselor vocale și nuanțări subtile de intensitate sonoră). Decorurile adecvate, simple (Ion Clapan). Costumele de epocă (Paula Brîncoveanu și Roland Laub). Menționăm, de asemenea, pe Dumitra Modoran, pentru peruci și machiaj. Un cuvînt și despre conducerea muzicală a autorului, exemplară în ceea ce privește maniera discretă și eficace de a nu lăsa să se strecoare nici o fisură în desfășurarea spectacolului, de a urmări pe fiecare interpret în parte și de a-l menaja totodată, în raport cu intensitățile orchestrale, de altfel ideal dozate (și totuși, orchestra a sunat plin, armonios, eficient).

Opera *Bălcescu* se cuvine reprezentată pe toate scenele lirice din țară.

J.V.P.

Orchestra de cameră „București"

Înaintea plecării într-un turneu în Polonia, orchestra de cameră „București" a susținut un concert la sala Ateneului — în cadrul stagiunii estivale a Filarmonicii „George Enescu" — realizînd astfel un fel de repetiție generală cu public a programului pregătit. Pentru întîia oară de la constituirea formației, bagheta nu a fost deținută de inițiatorul și conducătorului ansamblului, Ion Voicu, ci de primul concert maestru Radu Zvorișteanu, pe care am avut de altfel, prilejul să-l urmărim în stagiunea recent încheiată și la pupitrele altor orchestre simfonice. Din nou excelenta calitate a coardelor și vocația dirijorală (indiscutabilă, deși tîrzie) a lui Zvorișteanu și-au spus cuvîntul încă de la prima lucrare interpretată, unul din cele două *Intermezzi pentru coarde op. 12*, scrise de George Enescu în 1903, imediat după cele două *Rapsodii* și în același an cu *Suita I pentru orchestră și cu Suita a II-a pentru pian*. Atmosfera blîndă, destinsă, de serenadă, cu vagi reminiscențe din *Siegfried-Idyll* a lui Wagner, a fost creată cu suplețe și eleganță, evocînd o fațetă mai puțin familiară a personalității tînărului Enescu. Față de aceasta, partea I din inspiratul *Concert pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu a apărut foarte viu colorată, cu contraste ritmice și dinamice puternic sculptate, scoțînd în evidență caracterul robust, profund stenic, al acestei muzici de viguroasă inspirație folclorică și măiestria în conducerea și întrepătrunderea vocilor. Tripticul lui Corelli — *Sarabandă, Gigă și Badinerie* — executat în continuare, ne-a convins mai mult în partea finală, parcursă cu o remarcabilă lejeritate, ca o horbotă de glume muzicale, decît în cele două părți precedente, dintre care *Sarabanda* a fost prezentată într-un tempo mult prea lent, iar *Giga* puțin prea rapid, mai degrabă în spiritul dansului popular irlandez de origine, decît în acela al dansului de curte practicat în epoca barocului. Unele rezerve comportă și interpretarea celebrei *Serenade nr. 13 în Sol major, KV 525 (Eine kleine Nachtmusik)* de Mozart, la care am apreciat precizia ritmică, regretînd însă lipsa acelei ductilități a discursului, atît de specific mozartiene, ca și insuficienta grijă pentru frumusețea sunetului (culminînd în atacul excesiv de brutal din *Menuet*). Deficiența aceasta trebuie pusă mai degrabă pe seama numărului insuficient de repetiții, decît pe aceea a lipsei de aderență a formației și a dirijorului la muzica lui Mozart, căci în cadrul aceluiași program ni s-a oferit o impecabilă interpretare a unei alte creații mozartiene, *Divertismentul nr. 1 în Re major, KV 136*, străbătut de aceeași surîzătoare transparență și de aceeași plasticitate în expunerea materialului muzical, ca și la execuțiile anterioare ale lucrării. În restul programului, am apreciat stilul riguros, deopotrivă suplu și de o inflexibilă exactitate metrică, al orchestrei și al celor doi soliști (George Nicolescu și Radu Paraschivescu) în *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de J. S. Bach, ca și remarcabila tălmăcire a *Passacagliei* de Händel, cu contraste precis delimitate între diferitele variațiuni, unele de o subtilă delicatețe, altele de o sonoritate amplă, pompoasă, atît de specific händeliană.

La pupitru, Radu Zvorișteanu s-a impus din nou prin gestica sa deosebit de precisă, de clară, de autoritară, transmițînd instrumentiștilor indicații lipsite de orice echivoc. Iată un muzician de o exemplară conștiinciozitate profesională, care știe să se impună în oricare din formele multiplei sale activități, indiferent dacă mînuiește bagheta dirijorală sau arcușul primului violonist în orchestra simfonică, în orchestra de cameră sau în cvartetul de coarde. Iar membrii formației, selecționați cu maximă exigență, continuă să asigure manifestărilor lor o ținută care situează orchestra de cameră „București" —în ciuda celor cîteva rezerve formulate mai sus — în primele rînduri ale formațiilor noastre cu acest profil.

https://biblioteca-digitala.ro

Succese ale muzicii camerale românești

Sub acest titlu, Radioteleviziunea Română a inițiat — în cadrul Decadei muzicii românești, organizată în cinstea celei de a XXX-a aniversări a Eliberării — un interesant concert, susținut de cvartetul de coarde „Muzica" și de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii.

Partea I a programului ne-a oferit ocazia să ascultăm în primă audiție bucureșteană (după ce prima audiție absolută a avut loc în acest an la Iași, cu prilejul Săptămînii muzicii românești) *Cvartetul de coarde nr. 3* („Plaiurile copilăriei") de Dumitru Bughici. Scrisă în anul 1971, lucrarea aceasta își propune să evoce — după cum o indică și subtitlul — lumea minunată a copilăriei, intenția fiind subliniată și prin titlurile atribuite de autor celor trei părți ale cvartetului: *Poveste, Amintirile bunicii, Și păpușile dansează.* În general se observă aci din nou afinitatea lui Dumitru Bughici pentru scriitura specifică de cvartet de coarde: discursul muzical evoluează în mod cursiv, solicitînd cînd ansamblul celor patru instrumente, cînd doar unele dintre ele (vicara I fiind favorizată prin frecvente momente solistice), stilul este concis, iar materialul tematic vădește o fertilă inspirație melodică. Atmosfera dominantă este deosebit de sugestivă: de la început, muzica deapănă firul molcom al unei povești de demult, întrerupt de învolburările trecătoare ale viorii soliste. Aceeași delicatețe a sentimentului caracterizează și partea a doua, în care un citat al popularului cîntec de copii „Melc, melc, codobelc" este incorporat cu abilitate în țesătura vocilor cvartetului. *Finalul* se menține în limitele aceleiași discreții afective, chiar dacă tempoul apare întrucîtva mai alert. Lumea pe care autorul și-a propus s-o evoce l-a obligat să evite marile contraste dinamice, în favoarea unei ambianțe generale liniștite, străbătute de o poezie intimă. În evoluția scrisului muzical al lui Dumitru Bughici lucrarea are semnificația evidentă a creșterii măiestriei sale profesionale într-un domeniu atît de pretențios ca acela al cvartetului de coarde. I-am sugera, totuși, să renunțe la titlurile programatice ale celor trei părți, lăsînd imaginația ascultătorilor să se desfășoare liber, mai ales că legătura între aceste titluri și conținutul muzicii pare pe alocuri forțată.

În continuare, programul a cuprins reluarea unei alte lucrări prezentate cu prilejul zilelor festive de la Iași din acest an, *Divertismentul pentru cvartet de coarde* de Mircea Chiriac. Ideea de divertisment, anunțată prin titlu, se impune fără echivoc în prima parte, cu un iz folcloric evident, dominată de o atmosferă viguroasă, optimistă, apărînd însă mai puțin motivată în partea secundă, în care ambianța este mult mai tensionată. În *Final* reapare inspirația folclorică, pe fondul jucăuș al unei vieți ritmice trepidante, cu accente deosebit de pregnante, care impun interpreților punerea în acțiune a întregei lor capacități de virtuozitate colectivă. În această grea încercare, cei patru membri ai cvartetului „Muzica" (Constantin Costache, Ludovic Lang și Robert Sladek, dar în special George Hamza, excelent conducător de formație) au demonstrat, odată mai mult, sudura deplină la care au ajuns pe parcursul îndelungatei lor activități comune și care le permite să valorifice cu egală măiestrie pagini de mare solicitare tehnică, de genul celor scrise de Mircea Chiriac, ca și țesături de o asemenea delicatețe a facturii, ca cele ce le-au fost încredințate de Dumitru Bughici.

În partea a doua a programului, podiumul a fost ocupat de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii, formație care s-a impus în vremea din urmă, sub conducerea entuziastului ei dirijor Petre Bocotan, cu prilejul mai multor concerte dedicate mai cu seamă muzicii barocului și clasicismului vienez. De această dată, vrednicii instrumentiști ai tinerei orchestre au atacat o pagină reprezentativă a muzicii românești contemporane, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu. Întîmplător, acest concert a avut loc în seara imediat următoare unui alt concert, susținut la sala Ateneului de către orchestra de cameră „București" și avînd înscrisă în program aceeași lucrare (deși nu integral, ci doar limitată la partea I). Apropierea celor două manifestări ne-a permis să facem o comparație concludentă între interpretările diferite ale unui opus atît de popular. Concluzia care ni s-a impus este că formația Radioteleviziunii s-a străduit cu mult entuziasm să redea viața intensă care pulsează în această lucrare concepută în trăsături pline de robustețe. Rezultatele efortului depus s-au materializat într-o execuție corectă, precisă, străbătută de mult elan tineresc. Totodată au apărut însă și limitele actuale ale formației și ale dirijorului: planurile sonore au fost insuficient diferențiate, culorile și nuanțele s-au desfășurat pe suprafețe mari, fără contraste imediate, omogenitatea diferitelor compartimente a avut pe alocuri de suferit, iar dirijorul Petre Bocotan a întîmpinat unele dificultăți în stăpînirea și punerea în valoare a mai multor voci evoluînd simultan. Sînt deficiențe desigur inerente unei formații compuse în majoritate din instrumentiști tineri și care posedă o experiență redusă. Să nădăjduim că odată cu intensificarea activității orchestrei și a dirijorului vom dispune în peisajul vieții muzicale bucureștene de o formație capabilă să facă față unui repertoriu cît mai divers, pe care să-l prezinte la nivelul exigențelor în neîncetată creștere ale publicului.

E. E.

Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon

În luna august am fost vizitați de Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon, care a dat mai multe spectacole. S-a desprins ca o notă cu totul pozitivă și putem spune dominantă, naturalețea afirmată în dansurile și cîntecele care le întovărășesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Programul a constat din cîntece simple, populare. Elementul cu deosebire interesant al dansurilor l-am aflat în ritmurile variate ale acestora, redate la instrumente de percuție acționate simultan: balafon, tobe mici, xilofoane, uneori calebase etc. De altfel, în deosebi femeile, ritmau mișcările lor, punctîndu-le permanent, în unele dansuri, cu două bețe sonore. Ritmurile erau uneori suprapuse și îndeobște sincopate, împinse la o adevărată frenezie audio-vizuală.

Dansurile s-au desfășurat pe asemenea ritmuri. Am reținut dansuri de muncă (unul a fost realizat și în genunchi), de bucurie, de fericire. Uneori melodiile intonate de femei care dansau cu multă vigoare se repetau prea mult, obsedant, avînd un caracter de incantație. La început au apărut în scenă copilași care se mișcau mai liber, desigur, dar cu multă vivacitate. Au fost și dansuri ancestrale. Într-un dans, denumit al „Platourilor înalte", executantele au apărut pictate cu mici pete albe, pe tot corpul. Un dans ritual. Femeile au vădit întotdeauna o energie neobosită aliată cu o anumită grație felină a mișcărilor, a pașilor.

Spectacolul Ansamblului, original, plin de pitoresc, ne-a dovedit vitalitatea și fantezia creatoare a poporului din Republica Gabon.

Baletul regal danez

Mai puțin cunoscut la noi, baletul danez își are totuși origini îndepărtate, animatorul său de seamă fiind, încă în veacul al XVIII-lea Antoine Bournonville, reputat dansator danez de origine franceză apoi fiul său Auguste care a impulsionat baletul danez în spiritul tradiției franceze.

În ultimele două decenii baletul regal danez s-a afirmat cu succes la unele festivaluri internaționale din Europa, precum și în diferite turnee întreprinse din Australia pînă în Statele Unite. În prezent el este condus de Flemming Flindt, el însuși dansator.

La noi, Baletul regal danez a dat două spectacole la Opera Română în cadrul cărora a prezentat lucrări coregrafice pentru toate... gusturile.

Am urmărit astfel în baletul intitulat *Napoli* evoluțiile unei duzini de dansatoare și dansatori care au epuizat aproape tot repertoriul codificat al figurilor clasice cunoscute. Napoli s-a terminat, cum era de așteptat, cu o însuflețită tarantelă. Relevăm precizia și grația mișcărilor, supleța dansatoarelor, de altfel foarte robuste. Totul perfect pus la punct, de unde o mare siguranță a mișcărilor. Costumele feminine, colorate pastelat și înflorate, aduceau o notă de luminozitate și prospețime spectacolului. Totul s-a desfășurat pe o muzică vie și melodioasă, exuberantă dar fără o originalitate prea puternică, alcătuită de Ed. Helsted, H.S. Paulli și H.C. Lumbye.

Am urmărit apoi baletul *Lecția* după piesa omonimă a lui Eugen Ionescu; o sceneță bizară în care profesorul de dans apare un sadic, ce își strangulează, pînă la urmă eleva. Totul se petrece între trei personaje: profesorul (Flemming Flindt); eleva (Anne-Marie Vessel) și pianista (Vivi Flindt). Este mai de grabă o pantomimă dansată în care fiecare personaj a apărut bine integrat rolului respectiv. Acest balet, cu un caracter morbid, s-a desfășurat pe o muzică bine făcută, originală, cu momente dramatice, de angoasă, în raport cu tematica respectivă. Ea aparține compozitorului francez contemporan Georges Delerue. Scenografia: simplă, sugestivă de Bernard Daydé.

După un animat *Pas-de-deux* în coregrafia lui Fleming Flindt pe muzică de Per Norgaard, prilej de evidențiere a calităților de echilibru și perfectă coordonare a mișcărilor executate de Linda Hindberg și Arne Villumsen, am apreciat în mod deosebit antrenantul balet *Dansuri de vară* — în care coregraful Fleming Flindt a reușit să creeze o suită de jocuri de o mare fantezie și diversitate, pline de tinerețe, uneori de umor și chiar cu elemente de comic, în tot cazul amuzante, antrenante. Aranjamentele muzicale au fost realizate cu gust și simț al valorii lor dinamice de către Bernard Daydé pe temeiul muzicii unor compozitori ai barocului italian. Am reținut, cu plăcere via participare a balerinilor Vivi Flindt, Eva Kloborg, Anita Soby, Arne Bech și Johnny Eliasen.

Spectacolele Baletului regal danez ne-au dovedit talentul, tinerețea și vitalitatea dansatorilor, convingerea cu care își dăruiesc munca lor neobosită. Ele au fost foarte bine primite de publicul nostru.

J. — V. P.

Impresii din Japonia

Spre sfîrșitul lunii iulie mi-am dat concursul la sărbătorirea organizată de Ambasada română din Tokio, a celei de a XXX-a aniversări a Eliberării.

O călătorie în Japonia, desigur cu avionul, nu este o bagatelă. Dacă București-Moscova se realizează în numai două ore și jumătate, de la Moscova la Tokio am zburat neîntrerupt, zece ore! Am fost primiți la aeroportul din Tokio cu ospitalitatea și curtoazia specific japoneză, fiind așteptați de d-na Nobue Kobayashi, președinta Asociației de cultură „Tamaki Miura".

Personal, gîndeam să văd acele faimoase grădini și minunate parcuri cu copaci miniaturizați de mîinile meștere ale răbdătorilor artizani japonezi. Dar de la aeroport la hotelul Intercontinental am străbătut printr-un adevărat haos halucinant și impresionant de zgîrie-nori, de șosele ce se încrucișau pe sus, pe jos, peste poduri și străzi, peste și pe sub căile ferate... Grădinile și acea feerie artistică japoneză așa cum o cunoșteam din cărți, aveam să le cunoaștem mai tîrziu, căutîndu-le pe îndelete. D-na Nobue Kobayashi ne-a oferit încă de la aeroport programul detaliat al vizitei noastre întocmit cu o grijă... japoneză, cu multă exactitate, pe 14 zile.

Întreg programul artistic îl pusesem la punct din țară cu pianista Gherda Spiess, care de altfel m-a

https://biblioteca-digitala.ro

însoțit în această călătorie. Dar am acceptat să fiu acompaniat de pianistul japonez Yoki Miura. Am făcut două repetiții, apoi am luat contact cu splendida sală a Radioteleviziunii nipone. Recent inaugurată, este dotată cu o acustică directă, excelentă, și cuprinde patru mii de locuri. Trebuie să spun că fiecare repetiție nu a durat mai mult de cinci minute. Sala în care am cîntat era plină, căci se făcuse o deosebită publicitate. De altfel discoteca Radioteleviziunii japoneze cuprindea mai toate înregistrările mele făcute la *Electrola* (R.F.G.) și *Decca*, printre care *Boris Godunov*, realizat împreună cu Vișnevskaia și Ghiaurov sub bagheta lui Karajan la Salsburg, apoi *Turandot*, *Aida*, *Carmen* și altele. La Tokio am făcut un program la... cerere, a cărei dominantă era melodicitatea și care îmi fusese adus mai demult la cunoștință : *Ave Maria* de Schubert, *Cine n-are dor pe vale* de Brediceanu, *Serenada* de Schubert, *Ti voglio tanto bene* (Santa Lucia), arii din *Tosca*, *La fanciula del West*, din *La forza del destino*, din *Fedora*.

În ciuda aparențelor sale sobre, publicul s-a manifestat cu o căldură și entuziasm rar întîlnite, obligîndu-mă la șase suplimente.

Am plecat apoi la Osaka, legată de Tokio, între altele, printr-o cale ferată ; viteza trenului era neobișnuită, atingînd pe alocuri 260 de kilometri pe oră. Am străbătut un peisaj de uzine, de zgîrie-nori și fabrici. De altfel Osaka cu o populație de circa 7 milioane de locuitori (fostă capitală, în veacul al IV-lea, a Japoniei) este astăzi nucleul celei de a doua urbanizări industriale japoneze, o metropolă economică uriașă, cuprinzînd nenumărate fabrici îndeosebi de textile (primul loc), construcții navale, feroviare etc. etc. Totul e uriaș, impresionant. Nu putem face decît aceleași excelente aprecieri și despre sala de concerte din Osaka. Debutul recitalului l-am făcut cu *„Tu m-ai uitat“*, *(Languir me fait)* de George Enescu. Apoi *Die Nebensonnen (Lîngă sori)* de Franz Schubert, *Dansuri în lumină* de Ceaikovski, cîntece populare italiene, apoi arii din *Turandot*, *Elisir d'amore*, *Adriane Lecouvreur*.

Atît recitalul de la Tokio cît și cel de la Osaka, le-am încheiat cu *„Moartea lui Otello“* din opera lui Verdi. Au urmat nelipsitele suplimente, apoi autografe, fotografii etc. etc. Publicul s-a manifestat cu o afectuoasă bunăvoință, cu o rară receptivitate, primindu-mă cu multă căldură. Mi se va îngădui să arăt că urmarea acestor două recitale a constituit-o invitația pentru nu mai puțin de zece concerte în anul viitor. Ambele recitaluri au fost filmate de Radioteleviziunea Japoneză.

Nu aș putea încheia aceste sumare însemnări despre memorabila mea vizită în Japonia fără a menționa minunatele parcuri cu vegetația lor luxuriantă, impresionantul drum făcut pe autostrada celebrului munte Fuji Yama, o autostradă care ne-a condus pînă în apropierea craterului ; acest vulcan, pe care-l cunoșteam doar din stampele lui Hiroshighe și Hokusai unde apare veșnic acoperit cu zăpadă, de data aceasta era complet desgolit de această podoabă albă a iernii, stînca roșie specifică apărînd nudă la înălțime.

Țin să mulțumesc și pe această cale tuturor personalităților artistice precum și ambasadorului Republicii Socialiste România, Niculae Finanțu care au avut o contribuție de seamă la izbînda vizitei și concertelor date în minunata Japonie.

Ludovic SPIESS

Brașov

Complement post stagional de onoare, concertele simfonice estivale date de Filarmonica „Gh. Dima“ n-au apărut ca simple reveniri la succese ale anului, cum ar fi fost poate de așteptat, după încheierea unui bilanț valoric cu totul remarcabil, ci au prezentat noi realizări bine venite, dînd și o excelentă dovadă că ansamblul nu e obosit și mai are un cuvînt continuator de spus. Acest cuvînt a găsit de altfel un ecou larg în rîndurile publicului venit în mare afluență să-și regăsească satisfacția bunelor ascultări din lunile muzicale obișnuite.

Unul din concerte a fost încredințat tînărului „aspirant“ dirijor Cristian Mandeal.

De observat este dintru început că programul n-a fost ales numai spre a servi drept încercare demonstrativă de conducere a orchestrei, grupînd trei prime audiții de reușită alegere, prilej de estimare mai deplină a resurselor debutului, mai greu de stabilit în texte cu desăvîrșire noi, și *Rapsodia I* de George Enescu, care obligă altfel.

În linii generale și ca evidențieri calitative de fond sau de perspective, Cristian Mandeal a justificat destule impresii pozitive. Stăpînirea foarte serioasă a operelor dirijate, rostuirea apreciabil de bună a tempourilor, un vădit temperament animator, n-au putut trece neobservate. Pe de altă parte, avem rezerve pentru excesul gestic, accentuările nu întotdeauna optim proporționate sau șocurile unor reliefări bruscate, uscate, deși în *Rapsodia* de George Enescu și chiar în *Simfonia XI* de Mihail Andricu, aceste inconveniente s-au făcut mai puțin simțite, obținîndu-se modelări polifonice mai armonioase, de mai constantă cumpănire. La unii dirijori sau instrumentiști tineri se întîlnește, nu o dată, risipa de forțe, din care filtrul evoluției maturizante captează, mai tîrziu, numai ceea ce poate exprima cu adevărat esența unei creații, marile ei clipe, și nu în special o furtună de iureșuri și de izbucniri.

Lucrările succedate, în afara celor citate, au mai fost : *Cîntece de vitejie*, pentru orchestră de coarde de Csiki Boldiszar și *Suita haiducească* din baletul *Eliberarea* de Liviu Comes. Vor putea fi, sperăm, reîntîlnite în programele orchestrei brașovene, întrucît s-au bucurat de o meritată bună primire din partea întregei asistențe.

Un alt concert, condus de Ilarion Ionescu-Galați, a fost dedicat în întregime lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Simfonia IV, una din cele mai bogate și mai variate în substanță muzicală dintre simfoniile lui Ceaikovski, a prilejuit foarte înzestratului muzician I. Ionescu-Galați, afirmat ca o tînără forță dirijorală de primul ordin în repetate rînduri și într-un repertoriu vast și mereu sporit, o intensă, concentrată și

https://biblioteca-digitala.ro

atașantă tălmăcire. Orchestra a răspuns în plinătate, la un nivel al formei tehnice, al coeziunii și al participării la exigențele interpretative pornite de la pupitru, care i-au făcut cinste.

În continuare, unul din pianiștii căruia Brașovul îi face întotdeauna vii manifestări de prețuire și pe atît de bună dreptate, Dan Grigore, a captivat și entuziasmat asistența compactă a serii cu *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski. Tînăra dar evoluata măiestrie a lui Dan Grigore nu se rezumă la extreme velocități, la vîrtejuri de octave, la mișcări de mare bravură, cînd sînt bine venite, ci a atins în chip vădit un stadiu înaintat de dominare a emisiei sunetului însuși, modelat, limitat, după voie, cu o fermă dar subtilă personalitate. În reacții ultra prompte, artistul acționează asupra lui proporționîndu-l, coordonîndu-l cu altele, prelucrîndu-l, epurîndu-l sau înăbușindu-l, în neobișnuit de variate și de sigure jocuri de nuanță. Reflexul atacului se produce sobru, matematic, peremptoriu stăpînit, dar niciodată rece, mecanic sau antispontan, în răsfrîngerile lui asupra muzicii. Talent recunoscut și din anii adolescenței lui, încă destul de apropiați, Dan Grigore a parcurs mult dintr-o cale rar deschisă pianiștilor, chiar foarte buni : aceea a veritabilei stăpîniri a sunetului.

Concertul în si bemol minor de Ceaikovski, în versiunea interpretativă a lui Dan Grigore, a păstrat vigoarea, nervul, elanul nestăvilitei stîrniri a virtuozității, dar n-a întîlnit masivitățile, retorismul, insistența în patetism, tehnicitatea pentru ea însăși, mulțumită unei concepții care l-a făcut să apară mai puțin romantic decît și l-a însușit tradiția, dar poate nu mai puțin favorabil unor deosebit de interesante puneri în valoare speciale, atît instrumentale cît și de caracterizare muzicală.

Urmînd unei stagiuni simfonice consistente și celui mai de seamă festival de muzică de cameră de pînă acum, această izbutită prelungire de stagiune simfonică a făcut aproape neîntreruptă prezența muzicii în Brașov pînă peste miezul verii, confirmînd astfel și vocația pentru ea a culturii din acest însemnat oraș românesc.

Dacă însă pe tărîmul recitalului instrumental sau vocal, mai puțin cultivat decît ar fi fost de dorit în ansamblul vieții muzicale brașovene, cît și pe acela al concertelor simfonice de amatori, a căror activitate a fost foarte redusă în anul încheiat, s-ar fi putut ține pasul cu harnica orchestră a Filarmonicii „Gh. Dima", totul ar fi fost desigur, chiar în această perioadă, încă mai cuprinzător. Nimeni n-ar fi regretat-o de fel.

Romeo ALEXANDRESCU

RECENZII

Constantin Brăiloiu, Problèmes d'Etnomusicologie

Anul trecut s-au împlinit 80 de ani de la nașterea strălucitului muzician român (26 august 1893) și 15 ani de la moartea sa (20 decembrie 1958). Compozitor, pedagog, muzicolog și mai presus de toate folclorist și etnomuzicolog, ctitorul școlii românești de folcloristică muzicală și unul din cei mai de seamă creatori ai etnomuzicologiei moderne, lucrările pe care ni le-a lăsat sînt departe de a fi cunoscute la înălțimea valorii și însemnătății lor. Risipite în felurite publicații apărute în țară și peste hotare : reviste, documente ale unor congrese științifice, lucrări colective, broșuri tipărite adesea pe cheltuiala sa ș.a.m.d., adunarea lor și republicarea celor mai de seamă din ele — dacă nu a operelor complete — se impune, după cum se impune și traducerea scrierilor sale în limbile franceză (cele care nu au fost publicate inițial în această limbă), în engleză și germană. Pentru noi, popularizarea lucrărilor lui Constantin Brăiloiu nu este numai un act de patriotism ci și o datorie față de cultura universală. Buna cunoaștere a gîndirii sale științifice, a metodologiei născocite și aplicate de acest „geniu al metodei" cum l-a caracterizat André Schaeffner, a tezelor de nebănuită valoare pe care spiritul său analitic și clarvăzător le-a elaborat vor contribui efectiv la propășirea muzicologiei și etnomuzicologiei din lumea întreagă.

Un promițător început a fost făcut de Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România. Sub oblăduirea sa, Editura Muzicală a scos pînă în prezent trei volume de *Opere* (1967, 1969 și 1974), îngrijite și prefațate de Emilia Comișel. Primele două volume sînt ediția bilingvă, în limba franceză și în traducere românească, a unui număr de treisprezece din scrierile pe care Const. Brăiloiu le-a publicat în a doua parte a vieții sale, iar al treilea volum — deși lucrările de folcloristică și etnomuzicologie sînt departe de a fi epuizate — cuprinde „cronici", apărute în țară și peste hotare în limbile română, franceză, germană și engleză. Completa epuizare a primelor două volume ar trebui să fie îndemn pentru reeditarea lor într-o formă îmbunătățită, ținînd seamă de observațiile și sugestiile făcute în acest sens (v. *Revista de etnografie și folclor* nr. 4 1972, pp. 329—340). Reeditarea este cu atît mai necesară cu cît, din cele ce se publică la noi, se poate constata că importantele lucrări ale lui C. Brăiloiu nu sînt încă cunoscute după cum s-ar cuveni.

Volumul de față, intitulat *Probleme de etnomuzicologie*, publicat în condiții grafice cu totul excepționale de Editura Minkoff din Geneva, își propune — la rîndul său — să popularizeze opera învățatului român, cunoscută doar unui cerc restrîns de specialiști și aproape cu totul ignorată în S.U.A., în ciuda dimensiunilor și profunzimilor ei teoretice.

Inițiativa publicării acestei culegeri de studii se datorează eminentului învățat francez Gilbert Rouget

https://biblioteca-digitala.ro

de la „*Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme*" și „*Centre National de la Recherche Scientifique*" din Paris, apropiat colaborator al lui Const. Brăiloiu în „perioada franceză" a vieții și activității acestuia. În prefața pe care a scris-o, G. Rouget mulțumește lui S. Bauld-Bovy și lui A. Schaeffner pentru prețiosul lor sfat în legătură cu alegerea textelor precum și lui F. Lesure și P. Souvtchinsky, fără sprijinul și încurajarea cărora volumul — publicat sub patronajul Societății franceze de muzicologie — nu ar fi văzut lumina tiparului.

Volumul republică în facsimil treisprezece lucrări, apărute între anii 1931 și 1958 în Franța (Paris și Abbeville), Elveția (Geneva, Basel și Zürich), Spania (Barcelona), Belgia (Bruxelles), Ungaria (Budapesta) și R. F. Germania (Kassel). Îngrijitorul le-a orînduit după cum urmează : I. *Metodologie și critică : Esquisse d'une méthode de folklore musical, Sur une ballade de roumaine (La Mioritza), A propos du jodel, Le folklore musical, Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui, Réflexions sur la création musicale collective ;* II. *Sistematică.* a) *Poetică și ritmică : Le giusto syllabique, Le vers populaire roumain chanté, La rythmique enfantine. Notions liminaires, Le rythme aksak ;* b) *Pentatonism și prepentatonism : Sur une mélodie russe, Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* și *Pentatonismes chez Debussy.*

Competenta și judicioasa prefață a lui Gilbert Rouget dă cititorului o seamă de lămuriri asupra cuprinsului, sensului și valorilor fiecărei scrieri în parte, cu referiri și asupra altor lucrări ale lui C. Brăiloiu, necuprinse între scoarțele acestui volum.

Între altele aflăm aci că în anul morții sale (1958), Const. Brăiloiu a înaintat Centrului național al cercetării științifice din Paris un raport în care anunța elaborarea unei noi lucrări : o cuprinzătoare monografie asupra „cîntărilor, riturilor și obiceiurilor funerare țărănești ale unei regiuni de mică întindere a României [...] și anume extremitatea de nord-vest a județului Gorj (Oltenia)". Materialele documentare, culese din 56 de localități, păstrate în două dosare totalizînd aproximativ șase sute de pagini dactilografiate, însoțite de vreo cinci sute de fotografii, se referă la o categorie străveche de cîntări funerare de pur ceremonial și prin opoziție cu bocetele interzise rubedeniilor mortului. Executarea lor comportă o seamă de rituri necunoscute încă. Prea puținele publicații de texte de acest fel (bineînțeles fără muzică) nu lasă să se bănuiască nici amploarea și nici semnificația lor.

Vorbind despre interesul pe care l-ar avea publicarea acestei lucrări, C. Brăiloiu adaugă :

„— după cunoștințele mele, nici o cercetare atît de amănunțită nu a fost făcută vreodată asupra unui singur obiect și asupra unei atît de mici întinderi teritoriale ;

— materialele în chestiune sînt de un interes muzical, literar și etnografic cu atît mai mare cu cît cîntările ceremoniale funebre ale românilor par să fie necunoscute popcarelor vecine ;

— transcrierea sinoptică a melodiilor, așa cum o practic de vreo douăzeci de ani și pe care au adoptat-o și alți cercetători, în Franța și în alte țări, poate contribui la o analiză comparativă temeinică ;

— transcrierea fonetică a vorbirii țărănești, făcută adesea după fonograme (afară de cazul în care textele au fost stenografiate), reproduce limbajul interlocutorilor noștri și stilul lor expresiv ;

— fotografiile, care nu ar mai putea fi făcute actualmente, sînt de o valoare cu totul deosebită".

C. Brăiloiu plănuia să publice întreaga lucrare în trei volume : primul volum urma să cuprindă studiul și textele propriuzise (versuri, informații, chestionare), al doilea traducerea în limba franceză (deja începută), iar al treilea melodiile și fișele informatorilor.

Din nefericire moartea timpurie a marelui nostru învățat ne-a văduvit de această deosebit de interesantă și de importantă lucrare, la care — după cum se știe — ținea în mod cu totul deosebit. *Despre bocetul de la Drăguș (Jud. Făgăraș),* București 1932, *Ale mortului din Gorj,* București 1936, *Bocete din Oaș,* București 1938, chestionarele pentru culegerea obiceiurilor legate de moarte, pe care le-a întocmit în colaborare cu H.H. Stahl (a se vedea : H. H. Stahl, *Monografia unui sat,* București 1939, pp. 124—134 și *Îndrumări pentru monografiile sociologice,* București 1940, pp. 327—336), precum și nenumăratele culegeri păstrate în colecțiile Institutului de etnografie și folclor ne vorbesc elocvent despre preocupările sale în legătură cu folclorul și obiceiurile legate de înmormîntare. Nu s-ar putea oare lua în considerație publicarea acestor materiale culese și prelucrate de C. Brăiloiu ? Ele ar putea alcătui — sînt sigur — un valoros tom al marii colecții a folclorului nostru.

Gilbert Rouget își încheie prefața cu o succintă notă biografică a lui Const. Brăiloiu și cu cîteva indicații în vederea corijării unor erori de tipar care s-au strecurat în edițiile anterioare ale lucrărilor republicate aci.

Indicațiile deosebit de prețioase pe care Const. Brăiloiu ni le dă în legătură cu culegerea muzicii populare și a întregului complex de fapte care o determină și în sînul căreia viețuiește, normele în vederea clasificării și prelucrării documentelor culese, notarea sinoptică a melodiilor pe care a imaginat-o în vederea studierii complicatului proces al creației muzicale colective (în care procedeul variației se află în loc de frunte), pătrunzătoarea analiză critică pe care o face conceptului de folclor muzical, ascuțișul critic cu care demască tezele retrograde, ca de pildă teoria bunurilor culturale decăzute, incapacitatea poporului de a crea, nimicnicia muzicii populare (ca și a culturilor muzicale extra-europene) față de sacrosancta muzică savantă a Europei Occidentale — arme ideologice reacționare în slujba colonialismului și neocolonialismului, a exploatării omului de către om —, uluitor de riguroasele sisteme metrice, ritmice și melodice ale cîntecului popular pe care le-a dezvăluit și le-a codificat, identificarea acelor structuri muzicale primare (ritmuri, scări, formule, închegări formale, intonații și emisiuni vocale etc) a căror obîrșie se află în însăși constituția psiho-fizică a omului și a căror cunoaștere impune o restructurare fundamentală a cercetărilor de folclor comparat... iată doar cîteva din cele cuprinse în volumul de față. Sînt roade ale gîndirii sistematice a lui Constantin Brăiloiu, temeinic și fără contenire bazată pe

https://biblioteca-digitala.ro

cercetarea metodică, laborioasă, a faptelor, a celor mai mici amănunte și a relațiilor dintre ele. Sînt cuceriri nepreţuite pe care marele om de știință român le-a dăruit culturii muzicale universale.

Tiberiu ALEXANDRU

„Columnele patriei"

Sub egida Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor și a Consiliului Central al Sindicatelor, a apărut volumul de *poeme scenice*, intitulat sugestiv „Columnele Patriei". Versurile cîntecelor aparțin poetului Ioan Meițoiu, iar muzica este semnată de un mănunchi de valoroși compozitori: Sabin V. Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Gheorghe Dumitrescu, Dumitru D. Botez, Alexandru Pașcanu, Zoltan Aladar, Mircea Neagu, Florin Comișel, Gheorghe Bazavan, Dinu Stelian și C. I. Baciu.

Cum era și firesc, propunîndu-și o astfel de temă, poetul Ion Meițoiu a ales un mănunchi de versuri vibrante, dedicate patriei socialiste în majoritatea lor abordînd teme ale contemporaneității românești, pătrunse de adînc mesaj patriotic.

Inspirate de sinceritatea directă a versurilor, de sugestivitatea titlurilor („Oratoriul Patriei", „Inima noastră arde pe înălțimi", „Fîntîna vie", „Cetățile focului veștinic", „Baladă pentru uzina noastră", „Alchimiile solare", „Fiii pădurilor noastre", „Stelele minerilor", „Porțile de Fier", „Noi, tinerii din România"), fiecărui titlu literar îi corespunde în ordine, următoarele coruri: *Odă României* (Al. Pașcanu), *Slăvim Republica* (Dinu Stelian), *Cîntare Republicii* (Gh. Dumitrescu); *Inima noastră* (D. D. Botez), *Florile patriei* (D. Cuclin), *Cu inima de cîntec plină* (S. Drăgoi); *Lîngă marile furnale* (Fl. Comișel), *Cîntec la marele Bluming* (Gh. Dumitrescu); *Cîntec pentru uzina noastră* (Gh. Dumitrescu), *Partid cutezător* (A. Zoltan); *Cîntec la marele combinat* (Gh. Dumitrescu), *Foșnesc pădurile* (Ion Baciu), *Fruntea sus, forestieri* (Gh. Dumitrescu), *Forestierii (I. D.* Chirescu); *Noi minerii* (I. D. Chirescu), *Sîntem acei ce căutăm comori* (Gh. Dumitrescu); *Dunăre maică bătrînă* și *Aceasta e hidrocentrala noastră* (Gh. Bazavan), *Cîntec la Porțile de Fier* (Gh. Dumitrescu); *Noi tinerii din România* (M. Neagu), *Urcă tricolorul* (Fl. Comișel); *Steagul Țării Românești* (I. D. Chirescu). Poeziile lui Meițoiu au fost transpuse într-o inspirată haină sonoră, prin melodii simple, cantabile, ce se reţin chiar de la primul contact, în care se simte influența folclorului, fie citat, fie prelucrat într-un stil larg accesibil, distincte din punct de vedere melodic.

Poemele „Columnele Patriei", pe lîngă aleasa calitate literară a versurilor, beneficiază, fiecare în parte, de indicații generale de regie, ceea ce conferă volumului o notă de inedit, iar posibilei lor montări scenice, virtuți de expresie. Sîntem convinși, în forma în care au fost concepute, vor cuceri în primul rînd adeziunea sutelor de formații ale artiștilor amatori din patria noastră.

Constantin RĂSVAN

„Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu"

În muzicologia noastră nu este epuizat subiectul de emoționantă vibrație și cutremurător tragic al vieții compozitorului care a fost Ciprian Porumbescu.

Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu de Dragoș Vitencu (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974), e mult cerută de public din momentul apariției, ceea ce dovedește interesul pentru subiect.

Cartea cuprinde o serie de imagini, adevărate fresce care ilustrează cu mult relief uman viața lui Ciprian Porumbescu, satul bucovinean al secolului trecut, precum și orașul în care freamătul cultural cuprindea mari elanuri eliberatoare; tot astfel Viena, e creionată sugestiv, activitatea „României June" ocupînd primul plan al prezentării...

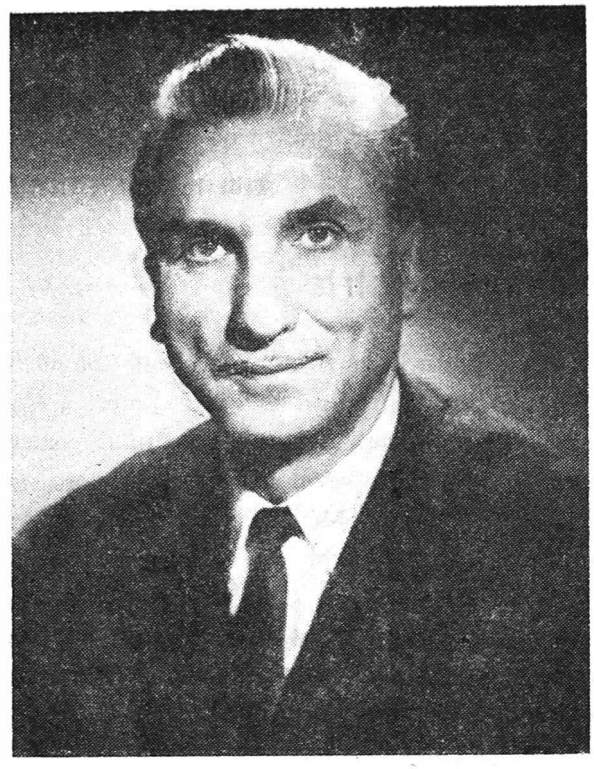
Alte aspecte, la Putna în 1871 — aniversarea ctitoriei lui Ștefan cel Mare și întrunirea românilor din toate provinciile despărțite prin granițe — procesul de răsunet al Arboroasei, apoi dragostea fără nădejde a lui Ciprian pentru Berta și prezențele ilustre ale lui Miculi și apoi Verdi, apar în tablouri vii.

Sintetizarea realităților istorice și biografice cercetate de autor și prezentarea acestora aduc cărții o anumită valoare în domeniul literaturii de evocare.

Enea BORZA

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Palade



În pragul noii stagiuni artistice, cînd muzicieni și instituții muzicale se pregătesc să dăruiască publicului, cu elan tinerese frumuseți și bucurii care-i înalță sufletul, o veste ne-a cernit inima, ca un adevăr dureros, crud, apăsător. Un adevăr de neconceput dacă ne gîndim că a dispărut din breasla muzicienilor unul dintre membrii ei activi, destoinici și inimoși, iubitori de viață, răspînditori de optimism și tinerețe, unul din spiritele generoase și voluntare ce caracterizează familia compozitorilor. Căci aceasta este și rămîne pentru prezent și pentru viitor imaginea vie a muzicianului și omului Constantin Palade: entuziast și altruist, militant plin de energie pentru binele muzicii românești, el a dat întotdeauna o măsură comună idealurilor personale și frămîntărilor colegilor săi, legînd într-un singur mănunchi creația proprie, cunoașterea și răspîndirea folclorului muzical și activitatea interpretativă corală.

Discipol al unor pedagogi și maeștri de frunte ai muzicii românești ca Mihail Jora la armonie, contrapunct și compoziție, Faust Niculescu la teorie și solfegii, Constantin Brăiloiu la folclor și istoria muzicii, Constantin Bugeanu la orchestrație, Ștefan Popescu la dirijat, — Constantin Palade a adus o sîrguincioasă contribuție în calitate de colaborator la Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români între anii 1938—1942. Pionier al mișcării corale în cadrul culturii noastre noi, socialiste, Constantin Palade s-a afirmat ca dirijor de cor între anii 1944—1947, activînd apoi ca profesor de dirijat coral la Conservatorul muncitoresc din Capitală, responsabil artistic în cadrul Uniunii Generale a Sindicatelor din România, director al Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, conferențiar la catedra de dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, dirijor de cor la Opera română din București, director și dirijor al Ansamblului artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, formație în fruntea căreia a întreprins turnee în mai multe țări.

Însușindu-și o bogată experiență prin contactul direct cu viața și cu năzuințele artistice ale maselor, păstrînd și comunicînd cu dărnicie tezaurul versului și viersului popular culeș îndeosebi de pe meleagurile natale ale Moldovei, oferind totodată, ca o adevărată antologie vie, tuturor celor din jur cunoștințele lui asupra poeziei românești de la Arghezi pînă la Labiș, și asupra istoriei naționale din timpurile legendare pînă la evenimentele înnoitoare ale epocii contemporane, Constantin Palade a transpus în creația sa aceste teme de seamă, dîndu-le o expresie sinceră, vibrantă, caldă. Am tresăltat de emoție cîntînd sub conducerea sa, în corul Conservatorului, cu un sfert de veac în urmă, balada plină de patos eroic dedicată lui Gheorghe Doja și realizată cu aleasă măiestrie. De atunci, palmaresul creației lui Constantin Palade s-a îmbogățit neîncetat cu lucrări ample în genul oratoriului pentru orchestră, cor și soliști, cu suite pentru cor mixt și orchestră, cu piese corale de un cuprinzător ambitus tematic și de mijloace artistice. Stau mărturie prezența acestei creații în repertoriul ansamblurilor noastre profesioniste și de amatori, precum și exegeza ei în studii de specialitate și valorificarea prin mijlocul tiparului și al înregistrărilor radiofonice.

Doresc să evoc de asemenea hărnicia și mărinimia cu care regretatul maestru și coleg a pus umărul pentru împlinirea nobilei meniri a Uniunii Compozitorilor, asumîndu-și responsabilități obștești, activînd ca membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, ca șef al serviciului de copiatură și luînd fără preget cuvîntul pentru a sublinia în dezbateri publice și în presă realizările și aspirațiile culturii noastre muzicale contemporane, participînd cu abnegație la sprijinirea mișcării de amatori.

Pentru dragostea cu care și-a pus talentul și cunoștințele sale în slujba muzicii românești, Constantin Palade a fost distins cu Premiul de stat, cu Ordinul muncii și cu Ordinul Meritul cultural. Figura sa plină de bărbăție, sufletul său cald și prietenos, priceperea sa de artist și creator rămîn de-a pururi nesterse în conștiința muzicală românească.

Vasile TOMESCU

A simțit încă din copilărie nedreptățile sociale ale timpului său, și greu s-a strecurat prin școli ca să ajungă la liman. Tîrziu, cînd orînduirile s-au schimbat în țara noastră și Constantin Palade ajunsese o personalitate marcantă a vieții muzicale românești, cînd spera să se bucure, în mijlocul familiei sale și al nostru, de liniștea binemeritată de care avea atîta nevoie, nemiloasa boală i-a curmat firul vieții, ca să lase în locul lui durere și suferință.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a născut într-un sat sărac din județul Bacău, în anul 1915. Copil talentat, și-a început tîrziu educația muzicală, din cauza situației materiale precare. A absolvit Conservatorul în 1942, în plin război, cînd țara se afla în greu impas. Constantin Palade a muncit cu rîvnă spre a recupera anii pierduți pentru educația sa artistică, iar pentru a-și asigura existența a trecut prin multe funcții, pînă să-și vadă visul împlinit, acela de compozitor. Ca membru al Uniunii Compozitorilor i s-au încredințat numeroase sarcini, de care s-a achitat cu o înaltă conștiinciozitate și competență.

Pasionat culegător de folclor și totodată bun cunoscător al artei noastre populare, Constantin Palade a cutreierat țara în lung și în lat, alegînd tot ce este mai frumos și mai interesant, spre a ne dărui adevărate perle, din care o bună parte le-a prelucrat el însuși cu deosebit talent. Continuator al înaintașilor muzicii corale românești, Constantin Palade ne-a lăsat o muzică senină, firească, de o rară sensibilitate. Excelează în muzica corală *a cappella*, prin armonii simple, accesibile corurilor de amatori, foarte expresive însă. Cîteva din marile lui poeme corale pot fi date ca exemple ale genului, prin complexitatea lor, pe de o parte, prin bogatul colorit armonic pe de alta. Sînt lucrări interesante ce-l caracterizează pe muzicianul complex, adăpat la o înaltă școală.

Marele succes al compozitorului Constantin Palade a fost *Balada despre Gheorghe Doja* și nu mai puțin celelalte cantate și oratorii scrise ulterior, pentru soliști, cor și orchestră mare, lucrări de prestigiu, din care răzbat talentul său deosebit și puternicele lui frămîntări interioare.

Colegul nostru s-a distins și prin articolele sale pline de conținut, publicate în *Muzica*, *Contemporanul*, *Îndrumătorul cultural*, *Scînteia*, *Munca* și alte ziare și reviste.

Cunoscător și asiduu cercetător al partiturilor marilor compozitori, dar și ale celor de mai puțină îndeminare, Constantin Palade lucra de mult la un studiu privind scriitura corală, cu exemple și observații critice asupra unor greșeli și stîngăcii de scriitură. Din convorbirile avute cu dînsul mi-am dat curînd seama că aceasta avea să fie o lucrare foarte folositoare atît tinerilor compozitori, cît și celor mai vîrstnici. Nu știu în ce stadiu se află lucrarea prietenului și colegului Palade. Socot însă că dacă ea a rămas neterminată, ar fi o pierdere considerabilă în cazul cînd nu s-ar găsi cineva care să o continue, în spiritul gîndit de autor.

L-am cunoscut cu toții pe Constantin Palade și toți știm că era un om vesel, de un optimism cuceritor, de o fermecătoare vervă. Cine va putea uita vreodată umorul său sănătos și memoria sa prodigioasă ? Constantin Palade știa pe dinafară mii de versuri ale celor mai de seamă poeți români.

Acum, generoasa inimă a lui Constantin Palade a încetat de a mai bate, iar glasul lui sonor a tăcut pentru totdeauna. În conștiința noastră va rămîne însă mereu prezentă imaginea celui care a fost bunul nostru prieten și înzestrat coleg, Constantin Palade.

Dumitru D. BOTEZ

Prea des, în ultimii ani, am trăit amarul unor grele despărțiri. Prea deseori Uniunea Compozitorilor a trebuit să-și plece fruntea în fața faldurilor de doliu !

Rîndurile celor care, de un sfert de veac, au constituit forța activă, de elită a muzicii românești, se răresc an de an, lăsînd printre noi goluri de neacoperit.

Deși am urmărit, cu tot mai mare strîngere de inimă, lupta eroic dusă în ultimul timp de confratele nostru Constantin Palade, cu necruțătoarea boală, nu am putut — sau nu am vrut să cred nici o clipă într-un deznodămînt tragic atît de apropiat. Vestea stingerii lui din viață am primit-o ca pe un trăsnet căzut din senin.

Ne obișnuisem cu prezența lui Constantin Palade în viața de fiecare zi a Uniunii, în Biroul secției de muzică corală, în cenacle, în adunări, peste tot dovedind același spirit activ, iradiind în jur, printr-o glumă sau printr-un cuvînt mai ascuțit, spus însă pe un ton șugubăț, același binecunoscut umor moldovenesc care-l făcea stimat și iubit de colegi.

Pasionat de arta căreia i se dedicase, Constantin Palade nu și-a cruțat niciodată energia : paralel cu munca de creație s-a dăruit cu pilduitoare generozitate activități de îndrumare a atîtor coruri de amatori, a condus ani la rînd, cu competență, Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor, a luat parte la acțiunile „de teren" inițiate de Uniune, s-a îngrijit cu mult spirit gospodăresc de biroul nostru de copiatură, și-a spus cuvîntul cu franchețe în dezbaterile din plenul Uniunii sau în birourile de secții militînd deschis pentru o muzică angajată, cu largă arie de cuprindere a maselor, o muzică izvorîtă din matca artei populare.

Creația s-a — începînd cu numeroasele-i coruri și încheind cu lucrările vocal-simfonice — demonstrează cu prisosință vibrația sinceră a compozitorului la realitățile din jur, atașamentul său la cauza poporului muncitor, încrederea nețărmurită în viitorul patriei pe care a cîntat-o și a slujit-o cu abnegație, într-o aură de modestie firească.

Apreciind aceste eforturi multiple și confirmînd totodată realizările prestigioase obținute de Constantin Palade în decursul acestor neuitați ani de ardente trăiri, de lupte și nevisate împliniri — Statul nostru socialist i-a acordat compozitorului înalte și importante distincții.

Teodor BRATU

Cine îi cunoaște creația nu se poate să nu fie atras de aceasta pentru că ea poartă pe deasupra temeinicia cunoașterii meșteșugului, o învestitură sufletească de calitate.

Ca unul care am tălmăcit din creația sa lucrări de la prelucrări de cîntece populare și cîntece de masă pînă la *Doja*, oratoriul Comunistul, Omul, *Sînt Ion*, *Ninge*... — am avut satisfacția supremă de a fi avut în față opere ce împlinesc aspirațiile interpretului pe multiple planuri spirituale.

https://biblioteca-digitala.ro

Opera sa răspunde în ultimii ani acoperirii în repertoriul creației corale a unui gol ce s-a resimțit privind lucrări à cappella de dimensiuni mai mari de largă respirație. Sub acest aspect datoria mea de interpret față de compozitorul Constantin Palade nu s-a încheiat și se cuvine a fi o datorie a tuturor interpreților, fapt care va atesta valoarea a creației lui Constantin Palade.

Receptiv la orice sfat, era el însuși un mare sfătuitor al tuturor, gata să sară în ajutor, nu numai cu vorba dar și cu fapta.

Ion PAVALACHE

Constantin Palade a trăit intens alături de mișcarea artistică de amatori, dar mai ales de confrații săi din instituția pe care a slujit-o cu sinceritate și dăruire, atît ca șef al biroului de copiatură muzicală, cît și ca entuziast artist creator.

Pe Costică Palade l-am cunoscut cu adevărat în zilele fierbinți de acum un sfert de veac, cînd activam împreună ca dirijori de cor la formațiile artistice muncitorești din Capitală. Se bucura de multă simpatie în rîndul oamenilor simpli, fiindcă el însuși era o fire deschisă, directă, entuziastă, veselă, comunicativă. Avea darul vorbirii la inimă, ceea ce ne trebuia din plin în activitatea noastră corală din anii 1945—1947. Prezența lui Costică Palade în mijlocul dirijorilor de cor, a cîntăreților amatori, a tinerilor compozitori risipea umbra, melancolia, tristețea, aducînd lumina, zîmbetul, optimismul. Cunoștea bine meșteșugul vocilor și nu puțini s-au bucurat de prețioasele sale îndrumări profesionale.

A îndrăgit din tinerețe folclorul, a cărui aromă proaspătă a păstrat-o de-a lungul întregii sale creații. Acest fond spiritual sănătos i-a asigurat muzicii sale o largă audiență, mai ales în cercurile formațiilor muncitorești. Culegerea de *Coruri populare românești* a marcat un punct culminant în drumul său componistic, pagini ca *Iedera* sau *Cîntec de nuntă* ilustrînd fără echivoc însușirile acestui artist înzestrat, veritabil maestru al prelucrării folclorului.

Constantin Palade ne părăsește mult prea de timpuriu. În vremea din urmă l-am simțit tot mai aproape de inițiativele obștești ale Uniunii compozitorilor. Aveam nevoie de entuziasmul său molipsitor, de curajul opiniilor breslei noastre, atît de ferm exprimate de Constantin Palade, dar mai ales de *omul* dintr-o bucată, care nu s-a împăcat niciodată cu comoditatea, cu fuga de răspundere socială și profesională.

A trăit pentru triumful ideii de școală muzicală românească, străduindu-se să o servească pe toate căile. Dintr-un simplu birou de copiat note muzicale, Constantin Palade a făcut un veritabil centru de documentare și difuzare a creației românești de prestigiu național. Este o moștenire prețioasă peste care nu vom trece niciodată.

Viorel COSMA

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Enesco, aujourd'hui

par Ştefan NICULESCU

Il y a presque vingt ans, Georges Enesco est mort. Depuis, on le sait, la musique a subi de nouvelles et importantes transformations. Sans doute, ce n'est pas le lieu d'esquisser ici, fût-ce sommairement, le processus de cette mutation universelle à laquelle ont participé, à différents degrés, les compositeurs de nombreux pays du monde, y compris les Roumains. Ce que nous nous proposons, c'est de redéfinir la place d'Enesco dans le contexte de l'art musical contemporain ou, en d'autres mots, de nous demander quelles chances a Enesco de jouer, encore aujourd'hui, le rôle de ferment qu'il a eu et non pas un, simplement conventionnel, dans la vie musicale de nos jours ?

Aussi grande que soit la valeur historique d'une oeuvre d'art du passé, celle-ci ne saurait éveiller un intérêt permanent que dans la mesure où elle s'avère significative par rapport aux exigences ou aux impératifs — soumis à une perpétuelle transformation — des époques ultérieures. Car, ce que l'on appelle „tradition" est, au fond, un concept labile, puisqu'avec chaque génération nouvelle il concerne si non des réalités absolument autres (la tradition ne cesse de s'enrichir), du moins des aspects différents de mêmes phénomènes.

On a dit que par la contemplation prolongée ou l'étude approfondie d'un chef-d'oeuvre l'homme peut aboutir à la découverte de son propre moi. Cette capacité, de faciliter au contemplateur son autorévélation, est décisive pour une création artistique, lui conférant sa valeur éternelle. C'est une éternité cependant qui ne respecte pas en tous points le principe de l'identité, d'où une situation paradoxale. Ainsi, sans perdre son individualité, l'oeuvre d'art immortelle ne se dresse pas le long du temps dans une splendeur immuable, égale en tout moment. Chaque époque ou chaque génération, voire même n'importe quel contemplateur édifié, la scrute à partir d'autres points de vue, y puise ce qui lui semble vital et, en fin de comptes, en l'assimilant, s'affirme soi-même.

Dans ce sens, Enesco a tenu un grand rôle dans la culture musicale roumaine. Sur le plan de la création, il a offert la chance de l'auto-révélation à plusieurs générations de créateurs lui ayant succédé, surtout parce qu'il a été le premier compositeur roumain à remplir la vocation internationale de la musique roumaine. En ce qui concerne le plan de la recherche musicale, son oeuvre a contribué à la naissance même de la musicologie roumaine, en l'étayant sur des bases scientifiques. Examinons en effet la liste — actuellement impressionnante — des livres, études et articles dédiés à Enesco, pour nous rendre compte de la générosité avec laquelle il admettait la mise en évidence des réalités que comportait sa musique, bien mieux comme il stimulait chaque musicien à travailler sur sa propre personnalité. Aussi, pour la création, la musicologie et l'interprétation, Enesco doit être considéré comme un fondateur de la vie musicale roumaine moderne.

Pour se maintenir dans la musique roumaine à ce degré d'importance, Enesco doit pouvoir continuer de „parler", de dire quelque chose — d'aussi inédit — aux musiciens en formation ou à ceux de l'avenir. A leur tour, ces généra-

https://biblioteca-digitala.ro

tions nouvelles devront s'efforcer de découvrir dans l'oeuvre d'Enesco les réalités capables de leur révéler leurs propres tendances artistiques. C'est à la recherche musicologique, concédons-le, que revient le rôle de faciliter le déroulement d'un processus de création aussi intime.

Plus d'une fois, à différentes occasions, nous nous sommes arrêtés sur certains traits de l'oeuvre énescienne qui anticipaient ou étaient contemporains de quelques préoccupations se manifestant dans la musique universelle : l'hétérophonie, le rytme „libre", les structures modales contemporaines, la technique du leitmotif porté jusqu'au stade préséríel, le raffinement de la notation dynamique, agogique et timbrale, le coloris structural, l'union intime — la fusion — d'une improvisation libre et d'une construction rigoureuse etc. Sans plus nous attarder sur ces aspects, nous allons nous borner à mentionner ceux qui ont gardé toute leur signification ou en ont repris une, par rapport aux tendances plus récentes de la création musicale.

L'un des *désidérata* de la musique de l'après-deuxième guerre mondiale veut qu'avec chaque nouvelle oeuvre, une musique *absolument nouvelle* soit écrite, une musique „plus jamais entendue". Pour un temps, cette idée — de source néo-romantique peut-être et quoiqu'il en soit justifiable ne serait-ce que par la tentative de sortir de l'impasse du néoclassicisme, c'est-à-dire d'échapper à l'excessif retour „vers le passé" — a eu pour résultat une stimulation toute spéciale de la recherche musicale, d'où des découvertes authentiques ou des inventions qui ont modifié en bonne partie la silhouette de la musique. Aujourd'hui toutefois, cette idée nous apparaît comme une illusion, parce qu'il est évident qu'on ne saurait rien créer à partir de rien ! Une illusion qui, cependant, n'a jamais tenté autant les esprits créateurs.

La primauté absolue accordée à la nouveauté dans la pratique musicale s'est associée dans le domaine de la théorie avec le besoin de la chercher et de la trouver partout, jusque dans les sources traditionnelles plus ou moins proches. C'est ce qui explique pourquoi Enesco — qui, loin de faire valoir le côté nouveau de sa musique, s'efforce de le bien dissimuler dans un drapage plus ou moins connu — n'a pas été unanimement „découvert" par la conscience universelle au cours de cette période si ambitieuse de l'histoire de la musique.

Aujourd'hui cependant, par suite de tant d'expérimentations, on constate que ce qui prête la valeur d'exemplaire unique à un fait d'art — ou de vie — c'est précisément l'authenticité ; et si le fait est authentique, il est aussi, implicitement, nouveau, lors même que son originalité ne nous frappe pas du premier coup d'oeil ou, tout au contraire, nous impressionne dès l'abord.

De ce point de vue, Enesco est un exemple d'authenticité : sa pensée musicale revêt immanquablement une forme adequate et toute naturelle d'expression.

Autre aspect de l'art énescien que l'on rencontre dans certaines oeuvres contemporaines : la fusion entre plusieurs types d'écriture ou de syntaxes musicales. Il est rare, en effet, de trouver chez Enesco — surtout dans ses derniers ouvrages — des syntaxes à l'état, disons, „pur". La monodie accompagnée, la polyphonie, l'hétérophonie jumellées à l'intérieur de situations diverses : le résultat en est une écriture placée „à la limite" — pour user d'un terme scientifique — ou, en d'autres mots, une écriture située à la frontière de ces catégories spécifiques. D'où, l'originalité de l'écriture d'Enesco, si rarement comprise par les interprètes et trop souvent confondue avec une syntaxe traditionnelle. J'oserais même affirmer que de ce point de vue Enesco continue d'attendre l'interprète idéal.

Le sentiment intuitif d'un temps musical non linéaire — temps si fréquemment employé de nos jours — est également présent chez Enesco et l'une de ses origines se trouve assurément dans cette fusion entre l'esprit de la sonate et celui de la variation. Ces deux catégories d'architectures musicales s'opposaient chez les classiques, mais avec le temps elles commencèrent à s'entrelacer, notamment chez les romantiques et leurs prolongements du début de notre siècle, orientation de la musique européenne qui attira aussi Enesco.

Si, dans le développement de la sonate, le musicien sait en quelque sorte à quel moment il se trouve et où doit le mener son évolution ultérieure (temporellement parlant celle-ci est linéaire, uni-directionnelle), dans le cas de la variation en échange, l'esprit créateur semble perdre conscience de l'implacable écoulement du temps, lequel, ici, avance par spirales, avec d'incessants retours sur lui-même, comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent, et cela, justement, à cause d'une juxtaposition des hypostases d'une même entité musicale. La variation — la seule des architectures traditionnelles qui, en tant qu'esprit, ait survécu, mais qui, en tant que procédé, les a devancées puisqu'elle est née avec la musique même — facilite, notamment dans le cas des mouvements lents, l'obtention d'une poétique atemporelle, typiquement contemplative. Or, chez Enesco, le fait qu'il jumelle la sonate et l'esprit de la variation dans une musique plutôt lente que rapide et *qui évolue, d'une étape à une autre, au prix de différences à peine perceptibles,* favorise l'apparition de cet état si recherché de nos jours : une superconscience contemplant la suspension du temps dans un présent éternel.

C'est ainsi qu'on a constaté que l'oeuvre d'Enesco comporte, non pas alternativement, mais *simultanément,* des oppositions apparemment irréconciliables : rythme „libre" et rythme „lié', polyphonie et hétérophonie, improvisation et construction, sonate et variation, pratique du

https://biblioteca-digitala.ro

temps uni-directionnel et pratique du temps non linéaire, action et contemplation, etc. Cette complexité quasi-paradoxale est due précisément au fait qu'avec les moyens de son époque et grâce à l'authenticité qui le caractérisait, Enesco a réussi à se situer au confluent de plusieurs cultures musicales, comme le sont par exemple la musique savante européenne et la musique archaïque roumaine. De plus, et ceci nous semble capital, il n'a jamais sacrifié l'esprit d'aucune des sources qu'il a entrelacées. C'est, peut-être, la raison pour laquelle on ne saurait parler chez Enesco d'une transgression des dichotomies mentionnées, telle que se proposent certaines musiques contemporaines, mais sans doute en utilisant d'autres moyens. Et c'est encore de là, semble-t-il, que provient la possibilité de distinguer chez Enesco des aspects toujours nouveaux. Ainsi, son oeuvre a-t-elle toutes les chances de représenter en continuation pour la musique roumaine un point de départ bien ferme, sinon dans le domaine du vocabulaire — si renouvelé de nos jours —, du moins dans celui de la syntaxe, de la poétique et de l'esthétique.

Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano

par Lavinia TOMULESCU-COMAN

„C'est toute ma vie que j'ai guidé mes èlèves avec un amour pareillement sévère".

Florica Musicescu*)

Avant que d'aborder ce coup d'oeil sur l'école roumaine de piano des trois dernières décennies, il nous faut remarquer combien la musicologie roumaine est pauvre en ouvrages d'histoire du piano, de pédagogie de l'instrument, en monographies et surtout en ouvrages de synthèse. Et comme tout ce qui s'est fait dans ce domaine après le 23 Août n'est qu'une continuation — et un enrichissement — des meilleures traditions de l'école de piano roumaine sur laquelle il n'exite pas encore, nous venons de le dire, des ouvrages fondamentaux, nous ne pouvons ne pas présenter ce travail comme un essai, une entreprise téméraire, marquée sans doute des risques des premières explorations.

En dépassant l'étape au cours de laquelle l'éducation pianistique était confiée en général à des professeurs particuliers et la grande majorité des concertistes se formaient à l'étranger, l'enseignement musical roumain a été réorganisé à partir de 1948—1950. Par la mise en place des écoles moyennes de musique (les lycées actuels), par l'élaboration de statuts destinés aux trois Conservatoires du pays, les déclarant instituts d'enseignement supérieur, ainsi que par l'organisation d'un grand nombre d'écoles élémentaires de musique et d'arts plastiques, le long processus de l'éducation musicale-instrumentale a été, pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement musical roumain, agencé dans tout un système scolaire d'état, gratuit, où il se déroule à partir de programmes analytiques perfectionnés, sans cesse modernisés, les projets d'enseignement tendant de plus en plus à compenser judicieusement les cours de spécialité et les cours d'information musicale complexe ou de culture générale. Une preuve évidente du perfectionnement continuel du système, suivant une dynamique universelle du développement contemporain de la musique, doit être trouvée dans la toute récente organisation de cours super-universitaires de „maîtrise musicale" aux Facultés d'interprétation des Conservatoires.

Dès leurs débuts, ces institutions ont compté parmi leurs cadres didactiques les meilleurs pédagogues, personnalités remarquables de la vie musicale roumaine, pianistes renommés — tels Florica Musicescu, Celia Delavrancea, Silvia Serbescu, Gheorghe Halmos, Florica Nițulescu, Lydia Cristian et autres —. Deux professeurs notamment, Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu, n'ont cessé d'exercer une forte influence sur ces jeunes écoles, tant par leur propre activité que par le prestige de leurs élèves et même des élèves de leurs élèves. En général néanmoins, l'enthousiasme, le don de soi-même, la compétence des cadres didactiques utilisés, les heureuses conditions matérielles mises à la disposition des élèves et des étudiants talenteux, dans une ambiance de mieux en mieux organisée, ont sérieusement contribué à l'apparition d'une pléiade de jeunes pianistes de valeur, orgueil des Festivals nationaux des jeunes talents. La moisson d'un tel système d'enseignement n'a pas tardé à se montrer et a permis à la vie musicale roumaine, jadis dominée par des solistes étrangers, de passer entre les mains des diplômes des écoles du pays, par une apparition toujours plus fréquente de ceux-là dans les salles de concerts et surtout grâce à la bonne qualité des performances artistiques réalisées.

Durant les premières années deaprès la libération la Roumanie, la vie musicale indigène — notamment la vie pianistique — s'est maintenue sous l'influence du meilleur et plus brillant représentant de l'école de piano roumaine, Dinu Lipatti. D'ailleurs, sa personnalité continue d'agir — encore de nos jours — sur la „corporation" des pianistes avec la fascination attirante d'un personnage légendaire. A la même époque, Silvia Serbescu — la première pianiste roumai-

*) Florica Musicescu, *Discours à l'occasion de son anniversaire de 70 ans.* Manuscrit.

https://biblioteca-digitala.ro

ne de taille internationale formée à l'école de piano autochtone —, Maria Fotino, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Sofia Cosma, continuaient de poursuivre une vie de concert semée de succès, tant à l'étranger que dans le pays.

La carrière du pianiste roumain actuel le plus renommé — Valentin Gheorghiu — se déroule depuis plus de trente ans. Les extraits de presse, roumaine et étrangère, qui parlent de ses grands succès, tout au long de ces années, pourraient être l'objet d'une ample monographie ; mais, hélàs, le manque d'espace nous oblige à l'évocation d'un seul, mais émouvant, moment de sa carrière, rempli de signification pour l'art roumain : le récital que Valentin Gheorghiu a soutenu le 8 novembre 1967 à l'Auditorium *Dag Hammarskjoed Library of the United Nations*, au siège new-yorkais de l'O.N.U., dans la présence du secrétaire général U Thant. En même temps que le pianiste donnait du Schumann, Schubert, Chopin, il faisait aussi entendre alors pour la première fois dans cette salle le Thème à variations et la Toccata de Paul Constantinescu.

Si l'on pense au jeune âge de l'enseignement instrumental roumain organisé sur des bases scientifiques et si on le compare à celui des pays de vieille tradition dans ce domaine, il faut admettre que l'école roumaine de piano a déjà conquis certaines positions en se forgeant une tradition qui lui appartient en propre, grâce à des traits caractéristiques : développement de la pensée musicale, de l'ouïe intérieure, connaissance des styles, lutte menée avec acharnement pour le respect rigoureux du texte musical depuis les grandes lignes de l'ensemble de la composition au fignolage du détail le plus significatif, développement du bon goût dans le choix du répertoire et de l'interprétation en évitant toute exagération, souci permanent de se maintenir au pas des progrès spirituels du moment, d'aborder des ouvrages intéressants du répertoire contemporain, de repenser le répertoire classique à travers la raison et la sensibilité de l'homme de notre époque, lutte infatigable pour remporter des succès artistiques aussi convaincants que possibles, mais en même temps aussi correspondants que possible aux exigences actuelles imposées par un niveau de l'art très élevé par suite du perfectionnement continuel des enregistrements et autres moyens techniques de reproduction musicale, etc.

Nous pensons pouvoir affirmer ici que les rapports entre l'école d'interprétation et l'école de composition roumaines sont profonds, datant depuis le commencement, issus qu'ils sont d'un effort commun qui trouve son origine dans le don et le dévouement artistique du peuple, ainsi que d'une aspiration à greffer au tronc de la musique universelle les rameaux de la vocation musicale roumaine. Nous pensons également que la pratique d'une écriture pianistique roumaine tributaire de la meilleure tradition énescienne a permis aux compositeurs roumains d'acquérir cette note distinctive de l'art roumain du piano : sensibilité spécifique dans l'expression des moments lyriques et d'atmosphère, variété toute spéciale des timbres, exigée par des ouvrages qui apportent des inflexions de la musique populaire instrumentale ou vocale — j'envisage par là le style „toocato" suggérant la technique du cymbalum, certains échos de la flûte de Pan, de la cornemuse, du buccin, certains mélismes caractéristiques du style parlando-rubato, certains rappels du hullulement d'Olténie, etc ; j'envisage aussi la grande richesse rythmique, les valeurs expressives des accents qui déterminent de nouvelles modalités de l'attaque instrumentale ; je crois aussi que certaines solutions harmoniques dans le traitement des modes populaires mettent des problèmes difficiles concernant l'indépendance du doigté de la même main, contribuant en même temps et dans une grande mesure au raffinemment des moyens d'expression du touché.

Il va sans doute que ces précieuses acquisitions de maîtrise artistique, une fois assimilées par l'école de musique roumaine, mises ensuite en valeur dans le cadre d'une interprétation empreinte de discernement et de bon goût s'appliquant au répertoire universel, donnent à nos pianistes la note caractéristique de leur jeu, devenue une réalité appréciée dans les salles de concert du monde entier.

Mentionnons ici le rôle important détenu dans le développement de l'école roumaine du piano par l'abnégation sans limites de quelques professeurs du passé, parmi lesquels se placent en première ligne Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu ; elles ont établi de véritables styles d'interprétation dont la descendance continue de s'affirmer fermement jusqu'à la troisième ou quatrième génération de pianistes. Dû à cet „amour sévère" avec lequel elles ont guidé leurs élèves, conséquence d'une orientation scientifique complète au point de vue pédagogique, rigoureuse mais combien sensitive, l'école pianistique roumaine enregistre aujourd'hui une variété de types absolument exceptionnelle qui se manifeste avec prestige dans différents domaines de la vie musicale: on rencontre ainsi à côté du type classique du pianiste de concert et de récital, des animateurs d'ensembles de musique de chambre (Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, C. Ionescu-Vovu), des pianistes specialisés dans l'accompagnement (Ferdinand Weiss, Victoria Ștefănescu, Albert Guttman), d'autres spécialisés dans le genere du lied (Martha Joja), des pianistes-professeurs (Gheorghe Halmoș, Corneliu Gheorghiu, Liana Serbescu, Nicolae Brînduș), ensuite des musicologues dont la formation est celle de pianistes (Alfred Hoffman) — du reste, dans ce domaine, nous autres interprètes, sentons le besoin d'un nombre croissant de critiques musicaux spécialisés dans les problèmes du piano. Parlons enfin des pianistes-éditeurs (Alexandru Hrisanide, avec ses deux volumes de pièces pour piano du répertoire roumain, publiés chez Gerig à Cologne), ainsi que des pianistes spécialistes du répertoire moderne (Hilda Jerea, A. Hrisanide, Alexandrina Zorleanu). Assimilant les nouvelles techniques, ces derniers se sont engagés sur la voie du renouvellement de la fonction esthétique du piano dans le contexte de la musique de nos jours, à un moment où des orientations diverses vers des structures nouvelles, vers l'expérimentation, vers les instruments électroniques, tendaient à diminuer l'importance du piano et son utilisation par les compositeurs.

https://biblioteca-digitala.ro

En même temps, se lève une nouvelle génération de pianistes, Ilinca Dumitrescu en tête, celle-ci ayant déjà fait ses preuves dans le cadre de concerts internationaux. Rappelons aussi, dans ce même contexte, Tudor Dumitrescu, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, etc. qui sont en train de s'affirmer comme des personnalités en pleine ascension.

La confirmation des vertus de l'école pianistique roumaine n'a pas tardé à venir aussi par la voie des concours internationaux où les participants roumains ont enregistré des succès des plus significatifs, illustrant le niveau de l'enseignement pianistique durant la période à laquelle nous nous rapportons. Citons-en quelques uns : II-e Prix, respectivement Premier Prix obtenus par Valentin Gheorghiu aux Festivals internationaux de la Jeunesse et des Etudiants de Budapest (1949) et Bucarest (1953) ; Premier Prix obtenu au Concours international „George Enesco" (1958) pour l'interprétation de la *III-e Sonate pour piano et violon d'Enesco* ; III-e Prix remporté par Nicolae Brânduş au même concours international ainsi qu'au Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants de Helsinki (1962) ; II-e Prix obtenu par Gheorghe Sava au Concours international „G. Enesco" (1961) ; III-e Prix accordé à Gabriel Amiraş en 1964 au même concours ; Premier Prix obtenu par Radu Lupu au Concours „Enesco" de 1967 ainsi qu'au Concours Van Cliburn au Texas ; II-e Prix remporté par Dan Grigore au Concours „Enesco" de 1967 et VI-e Prix en 1968 à Montréal ; Premier Prix accordé à Albert Guttman, aux côtés du violoncelliste Cătălin Ilea au Concours international de duo instrumental de Forte dei Marmi en 1972. Ces succès sont d'autant plus éloquents si l'on se rappelle que jusqu'au 23 Août la seule distinction marquante accordée dans une compétition internationale à un pianiste roumain formée à l'école roumaine a été ce mémorable et magnifique Deuxième Prix remporté par Dinu Lipatti au concours international de Vienne en 1933.

Une autre preuve du prestige de l'école roumaine de piano sont les invitations adressées à des spécialistes de participer dans différents jurys internationaux. Florica Musicescu, Celia Delavrancea, Ovidiu Dima, Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmoş, Th. Bălan, ont été invités à participer dans les jurys des concours de Montréal, Texas (Van Cliburn), Prague (Smetana), Bolsano (Busoni), Munich (Bayerische Rundfunk Wettbewerk), Vienne (Beethoven), Leeds, Moscou (Tchaïkowsky), Bucarest (Enesco), Leipzig (Bach), Paris (M. Long), Varsovie (Chopin), Montevideo, Vevey (Clara Haskil).

Parallèlement à l'enrichissement et à la diversité des manifestations artistiques, un autre enrichissement a été enregistré : celui de la littérature pianistique. Des méthodes pour commençants ont paru, dues à Maria Cernovodeanu, Alma Cornea-Ionescu et autres, mais les pédagogues continuent d'attendre la parution d'albums pour piano, contenant des pièces offrant des difficultés graduelles, composées par les musiciens roumains dans le but de contribuer à ce que l'éducation musicale des tous petits pianistes se rattache elle aussi au caractère spécifique de la musique contemporaine du pays.

Il convient de signaler quelle admirable contribution théorique à la méthode moderne d'enseignement du piano, fondée sur la connaisance des aptitudes psycho-physiques des élèves, représente le livre de Th. Bălan, *Principii de pianistică*[1]. Signalons aussi avec intérêt l'ouvrage „Prémisses nouvelles dans la formation et le développement de la technique du piano" (sous presses aux Editions Musicales) écrit par le Prof. Dragoş Tănăsescu qui propose un système original de création d'une technique complète de l'instrument, à partir d'une mise en valeur des capacités psycho-physiologiques et des lois objectives de formation des reflexes conditionnés.

Parmi les monographies dédiées aux personnalités du passé et d'aujourd'hui de l'école roumaine du piano, relevons le livre très intéressant „Dinu Lipatti" de Dragoş Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu[2], de même que parmi les éditions critiques des oeuvres classiques, les professeurs les ayant soignés Ovidiu Drimba, Th. Bălan, Miron Soarec, Enea Borza etc.

En pensant aux perspectives d'une école tellement vigoureuse, riche en talents variés, d'une telle vocation pour le progrès artistique, nous nous permettons de suggérer certaines améliorations nécessaires, comme par exemple le renforcement des écoles de musique de 8 ans par des jeunes pédagogues de haute qualification, la réalisation d'une communication plus immédiate entre les trois anneaux du système complexe de l'enseignement instrumental, l'amélioration substantielle de l'appui accordé aux jeunes diplômés ayant des qualités artistiques spécialement développées, etc. Au chapitre de la bibliographie de spécialité, pour lequel les Editions Musicales ont beaucoup fait en matière de publication d'enseignement pianistique, signalons que le nécessaire en ouvrages imprimés est pourtant encore loin de satisfaire tant sous l'aspect des tirages que sous celui des auteurs des titres et des époques représentées.

Comme une conclusion de ce tableau complexe que nous avons essayé d'esquisser de notre mieux, dans ses lignes les plus générales, il convient de poser ce trait définissant l'affirmation pleinière de la pianistique roumaine, à savoir que cette dernière s'est produite pendant les derniers 30 ans, dans le cadre des transformations substantielles qui ont eu lieu dans notre pays et que la marche décidée vers la société communiste ne peut qu'ouvrir des perspectives toujours nouvelles aux réalisations artistiques supérieures, qui correspondent aux exigences des générations de l'avenir.

---

1 et 2. Ed. Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, 1966, resp. 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINSUL

OPINII ASUPRA DOCUMENTELOR CONGRESULUI AL XI-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Semnează : *Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Bentoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Şerban* 1

IOSIF SAVA

Luna culturii muzicale româneşti. . 4

NOI CREAŢII

GR. CONSTANTINESCU

Opera „Bălcescu" de Cornel Trăilescu 6

*

VIOREL COSMA

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei (Însemnări de călătorie din U.R.S.S.). . . 11

OPINII

WILHELM BERGER

Rezonanţe ale melodiei infinite (II). 13

DORU POPOVICI

Tema păcii în muzica românească. 16

DORIAN VARGA

Enescu şi muzica de cameră. 18

A. I. ARBORE

Cerinţele actuale ale spectacolului liric. . 20

GEORGETA ŞTEFĂNESCU-BARNEA

Consideraţii privind creaţia concertantă pentru pian. 21

GEORGE PASCU

Dimensiuni ale educaţiei muzicale de masă. 22

DE PESTE HOTARE

DR. VASILE TOMESCU

Tradiţie şi actualitate în muzica suedeză. 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Mişcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria. . . . . , 28

GEORGE SBÂRCEA

Festivalul de la Salzburg 1974 . . 30

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu

RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu, Problèmes d'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RĂSVAN

„Columnele patriei". 39

ENEA BORZA

„Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu" 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

Constantin Palade. 40

SOMMAIRE

OPINIONS SUR LES DOCUMENTS DU XI-e CONGRÈS DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN :

signent : *Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Bentoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Şerban* 1

IOSIF SAVA

Le mois de la vie musicale roumaine 4

OEUVRES NOUVELLES

GR. CONSTANTINESCU

L'opéra „Bălcescu" de Cornel Trăilescu 6

*

VIOREL COSMA

Manifestations musicales sous le signe de l'amitié (notes de voyage en URSS). . . . 11

POINTS DE VUE

WILHELM BERGER

Résonnances de la mélodie infinie (II). 13

DORU POPOVICI

Le thème de la paix dans la musique roumaine. 16

DORIAN VARGA

Enesco et la musique de chambre. . . 18

A. I. ARBORE

Les exigences actuelles du spectacle lyrique. 20

GEORGETA ŞTEFĂNESCU-BARNEA

A propos des oeuvres concertantes pour piano. . . . . , 21

GEORGE PASCU

Dimensions de l'éducation musicale des masses. . . . . , 22

À L'ÈTRANGER

DR. VASILE TOMESCU

Tradition et actualité dans la musique suédoise. . . . . , 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Le mouvement musical amateur en R. P. Bulgaria. . . . . , 28

GEORGE SBÎRCEA

Le Festival de Salzbourg 1974. . . 30

LA VIE MUSICALE

Signent : *J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu*

COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu Problèmes de l'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RĂSVAN

„Columnele Patriei". 39

ENEA BORZA

„Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu" 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

CONSTANTIN PALADE 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en francais par Colette Ghimpeţeanu)

ŞTEFAN NICULESCU... Enesco, aujourd'hui. . 43

L. TOMULESCU-COMAN... Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano. 45

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA — Nr. 10 — 48 p. — București octombrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I:

Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea". Concert susținut la Monumentul eroilor patriei.

I. P. „Informația" — c. 1578

64.421

Prețul lei 7